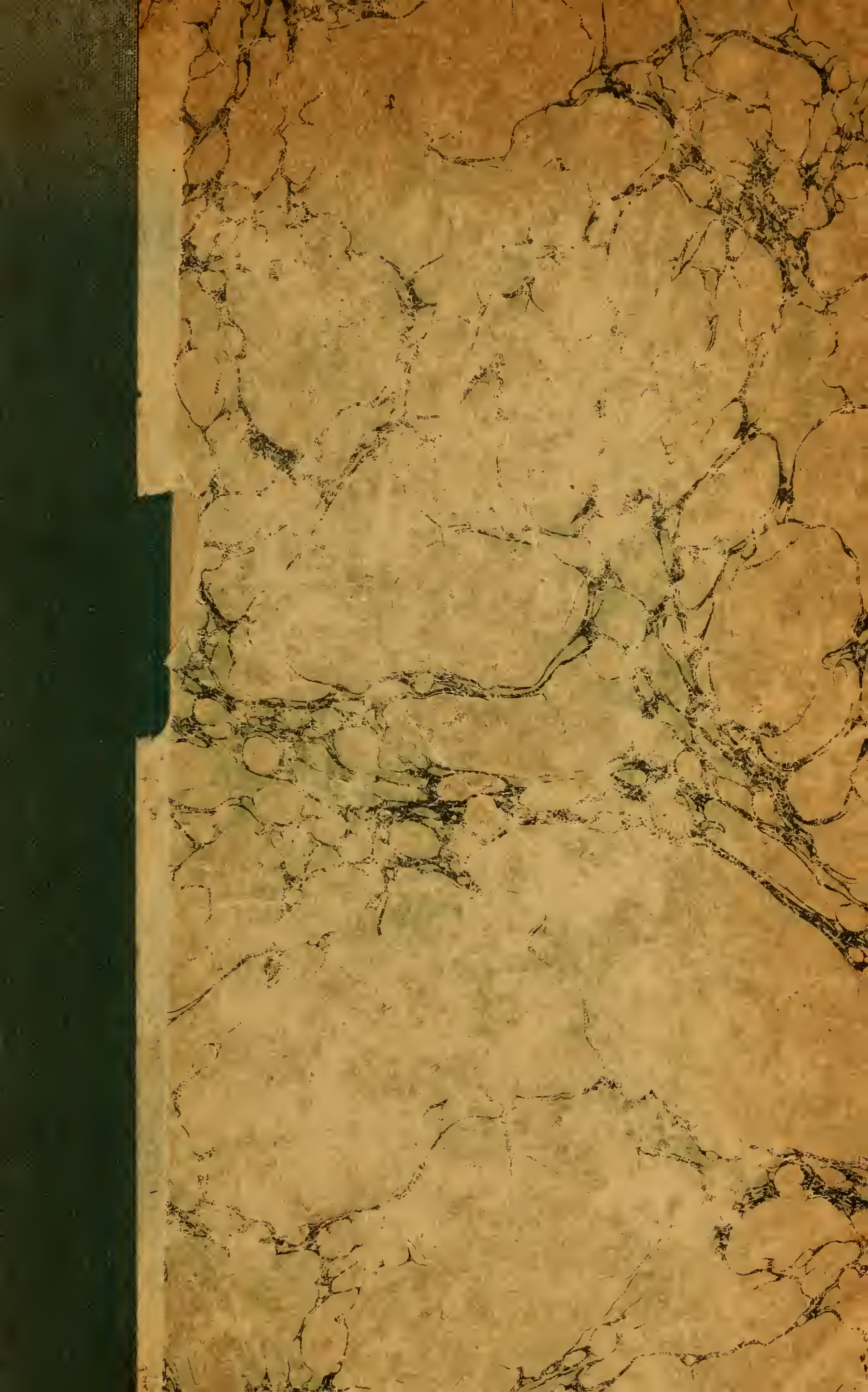




HANDBUCH
DER
MUSIKGESCHICHTE

VON

HUGO RIEMANN

ZWEITER BAND

DRITTER TEIL

DIE MUSIK DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS

Die großen deutschen Meister

Zweite, von Alfred Einstein durchgesehene Auflage



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1922

Vorwort zum Schlußbande.

Die Absicht, entsprechend den Wünschen und Voranzeigen der Verleger das Handbuch mit dem vierten Halbbande zum Abschlusse zu bringen, scheiterte an der Menge der sich bei der eingehenden Durcharbeitung des 17. Jahrhunderts einstellenden Zweifel an der Richtigkeit der bisherigen Behandlung und Beurteilung der Epoche der Nuove musiche und der schließlich gewonnenen Überzeugung, daß ich die Ergebnisse eigenen Nachdenkens über die bezüglichen Probleme meiner Darstellung einverleiben müsse. So sah ich mich gezwungen, den Band auf die Würdigung des außerordentlich starken Einflusses der Italiener auf die gesamte europäische Musik des 17. Jahrhunderts zu beschränken und den Nachweis des Übergangs der musikalischen Hegemonie auf Deutschland einem fünften Halbbande vorzubehalten. Auch dieser konnte aber nur zum abschließenden gestaltet werden durch den Verzicht auf eine ausführliche Behandlung der Musik des 19. Jahrhunderts. Da ich aber eine solche in meiner »Geschichte der Musik seit Beethoven« (Stuttgart, W. Spemann 1901) gegeben habe, so wurde mir dieser Verzicht nicht schwer und konnte ich mich damit begnügen, allgemein orientierende Ausführungen, wie sie der Plan des Handbuchs im ganzen erheischte, auch für diese Epoche zu bieten; damit wurde Raum gewonnen für eine breitere Darlegung der den Inhalt des vierten Bandes ergänzenden und die neue musikalische Weltlage mit ihren Anfängen auch schon im 17. Jahrhundert (Schütz) erörternden Aufweisungen des Erstarkens der deutschen Musik bis zur sieghaften Überwindung der fremdländischen Einflüsse durch vollständige Absorption und selbständige Weiterbildung. Das meinem Handbuche seine besondere Physiognomie gebende leitende Prinzip, das Interesse von der Lebensgeschichte der großen Meister vielmehr auf die Entwickelung der Tonformen und Stilarten überzuleiten, tritt zufolge der Beschränktheit des verfügbaren Raumes dabei noch bestimmter hervor. Doch erschien mir die Zugabe einer tabellarischen Übersicht über die bedeutenderen Tonkünstler des 18.—19. Jahrhunderts unerläßlich zur Ermöglichung einer schnellen Orientierung über das zeitliche Parallelgehen bzw. das oft genug

auffällig bemerkbare Hinüberragen der Lebens- und Schaffenszeiten einzelner Komponisten in spätere Phasen (z. B. Loewe, Fr. Lachner, Cherubini, Rossini, Auber). Durch Scheidung nach Nationalitäten (mit einigen Zusammenlegungen, für welche ich freilich mich auf chauvinistische Proteste gefaßt machen muß) und chronologische Ordnung nach den Geburtszeiten innerhalb der Einzelgruppen, habe ich dieser Übersicht eine Gestalt gegeben, welche sie nach meinen persönlichen Erfahrungen nutzbringend macht. Da ich dieselbe bis auf die neueste Zeit ausgedehnt habe, so bildet sie zugleich eine Art Ergänzung zu der »Geschichte der Musik seit Beethoven«. Was in alphabetisch geordneten Lexicis verstreut und unübersichtlich enthalten ist, rückt durch dieses Verfahren in überraschender Weise zusammen, so daß ich hoffen darf, für diese zeitraubende und umständliche Extraarbeit nicht Undank zu ernten. Dieselbe ist doch trotz fehlender eigentlicher Verarbeitung auch eine Art historischer Darstellung, zum mindesten eine nicht zu verachtende Vorbereitung von Material für eine solche.

Seit dem Erscheinen des ersten Halbbandes (1904) sind acht Jahre verstrichen, die aber keine neuen Arbeiten gebracht haben, welche mir Anlaß geben könnten, an seiner Fassung wesentliche Änderungen zu machen. Daß die griechische Notenschrift trotz meiner Aufdeckung des Dorischen als der selbstverständlich allein in Frage kommenden Grundskala noch immer mit dem Bellermann-Fortlageschen Fehlschlusse auf eine hypolydische Grundskala basiert übertragen wird, ist bedauerlich und nur verständlich durch Rücksichten, wie sie Maurice Emmanuel in seiner »Histoire de la langue musicale« (1911) offen bekennt (Gewöhnung an Gevaerts Behandlung der Sache); vielleicht hilft aber die sachliche Anerkennung meiner Korrektur durch Emmanuel und auch durch den stark ins Gewicht fallenden Ästhetiker der antiken Musik Hermann Abert, endlich diesen Fälschungen des Tonartenbildes ein Ende zu machen!

Auch bezüglich des Inhalts des 1905 erschienenen, das Mittelalter behandelnden zweiten Halbbandes, habe ich nichts zurückzunehmen. Für die byzantinische Musik hat meine Spezialarbeit »Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert« (1909) wesentliche weitere Aufklärung gebracht; zugleich hat aber diese Arbeit auch neue Stützen für meine Deutung des Choralrhythmus ergeben. Trotz der vielen inzwischen erschienenen Schriften über dieses so überaus wichtige Problem ist es nicht gelungen, eine der einander widerstreitenden Meinungen zum Siege zu bringen. Ich konstatiere aber ausdrücklich, daß ich mich mit den fortgesetzten prächtigen vergleichenden Melodie-Analysen Dom André Mocquereaus in der Paléographie musicale auf gemeinsamem Boden fühle und daß

deren Ergebnisse auf mein »willkürliches Schema« führen müssen, sobald erst einmal die dem allein im Wege stehende Gleichwertigkeit aller Einzeltöne fallen gelassen wird, deren Irrtümlichkeit ja für den Historiker außer Zweifel steht. Da nun aber dieselbe Art der Notierung (Choralnote) für die geistlichen wie die weltlichen Monodien des Mittelalters gebraucht wird und gewisse Gattungen wie die Sequenzen und Leiche (Descorts) die Unterschiede beider ganz verwischen, so sehe ich keine Möglichkeit, Jean Becks (Pierre Aubrys) modaler Interpretation der Troubadourmelodien zuzustimmen, die ja auch für die parallel gehenden deutschen Minnegesänge gänzlich versagt. Auch bezüglich dieser Frage ist also mein Standpunkt noch unverändert der von 1905. Die von mir I², S. 285 gegebene Erklärung des Vorkommens scheinmensuraler Notierungen für Trouvère-Gesänge (und Troubadourlieder) in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts scheint mir auch heute noch vollkommen ausreichend.

Meine Deutung der Ars nova des 14. Jahrhunderts als kunstvoll von Instrumenten begleitete Gesangsmusik hat zwar starke Erregung verursacht, aber doch ziemlich allgemein Zustimmung gefunden, desgleichen meine dadurch veranlaßte Neuperiodisierung der Musikgeschichte mit Abschließung des musikalischen Mittelalters bereits um 1300 mit der Pariser Ars antiqua. Zwar haben die Essays Arnold Scherings einige neue Verwirrung in die damit gewonnene hübsche Übersichtlichkeit gebracht, da derselbe der zwischen der Florentiner Ars nova von 1300 und den Florentiner Nuove musiche von 1600 emporkommenden durchimitierenden a cappella-Vokalmusik allen Boden zu entziehen droht und mit der Deutung im instrumentalen Sinne weit über mich hinausgegangen ist. Auch in dieser Frage entspricht aber der von mir im dritten Halbbande (1907) vertretene Standpunkt noch heute vollständig meiner Überzeugung. Im Gegenteil wird vielleicht sogar noch für den letzten Dufay (gest. 1474) der Übergang zum a cappella-Stile anzunehmen sein, da Dufays (bei Haberl, Bausteine I, S. 119 mitgeteiltes) Testament die Ausführung seiner vierstimmigen Motette Ave regina coelorum durch Knaben- und Männerstimmen an seinem Totenbette bestimmt (»pueri altaris cum magistro eorum et duobus ex sociis inibi similiter praesentes decantent motetum meum de Ave Regina Coelorum«). Ausführliche Widerlegungen der Scheringschen Versuche, die Beteiligung der Singstimmen an der polyphonen Musik der Epoche Josquin auf ein Minimum zu reduzieren, darf man übrigens mit Sicherheit von seiten Johannes Wolfs erwarten, gegen den sich Schering in schroffsten Gegensatz gestellt hat. In welchem Umfange die Nachweise Wolfs auf Grund zeitgenössischer Aussagen

meine Formulierungen bestätigen oder nicht, wird sich ja bald zeigen; jedenfalls liegt bis jetzt keinerlei Grund vor, meine Ansichten zu ändern bzw. zu berichtigen. Angesichts des heutigen hastigen Treibens und Schaffens auch auf dem Gebiete der musikgeschichtlichen Forschung erfüllt es mich immerhin mit freudiger Genugtuung, daß ich beim Abschlusse des Werkes nach acht Jahren noch in der glücklichen Lage bin, die in den fünf Bänden niedergelegten Ergebnisse uneingeschränkt zu vertreten. Es versteht sich aber ganz von selbst, daß ich in dem einen oder dem anderen Punkte mich gern werde eines Besseren belehren lassen, sobald überzeugende Gründe dazu Anlaß geben.

An Widersprüchen gegen einzelne Aufstellungen auch des Schlußbandes wird es gewiß nicht fehlen; ich erwarte dieselben um so mehr mit Bestimmtheit, als z. B. der Streit der Meinungen über die Bedeutung der Mannheimer um 1750 schon durch die bezüglichen von mir bearbeiteten Bände der bayrischen Denkmäler und deren einleitende Aufsätze erregt worden ist. Hier bin ich nun in der glücklichen Lage, die wieder erschlossene Musik selbst für sich eintreten lassen zu können, wodurch das Wortgeplänkel ziemlich überflüssig geworden ist. Die hohe Bedeutung der Denkmälerpublikationen als positives Ergebnis musikgeschichtlicher Forscherarbeit, das nicht verfehlen wird, auch auf die zeitgenössische Produktion Einfluß zu gewinnen, sei zum Schluß auch hier bestimmt betont. Die Zeit, wo man wähnte, die Geschichte der Musik kennen zu lernen, wenn man sich die Kunstübung vergangener Zeiten durch einen gelehrten Mann, der sie zu kennen vorgab, mit schönen Reden schildern ließ, ist endgültig vorüber. Die heutige Generation fordert, sich mit eigenen Augen bzw. Ohren zu überzeugen, welche Bewandtnis es mit diesen gepriesenen oder geschmähten Monumenten der Kunst der Vergangenheit hat. Diesem Verlangen entgegenzukommen ist, wie leicht zu erkennen, einer der in erster Linie leitenden Gesichtspunkte meines Werks.

Leipzig, Anfang 1913.

Hugo Riemann.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Der zweiten Auflage auch dieses letzten Halbbandes von Riemanns »Handbuch« sind nur wenige Worte voranzuschicken. Das Manuskript-Exemplar Riemanns enthielt nur ganz spärliche und belanglose Einträge; an durchgreifende Änderungen war, ganz abgesehen von den drucktechnischen Rücksichten auf den noch stehenden Satz der ersten Ausgabe auch in diesem Falle, noch weniger zu denken als bei den zwei vorhergehenden Teilbänden; und an einzelne Urteile, etwa an die über Bruckner oder Mahler zu rühren, habe ich mich nicht berechtigt geglaubt, so groß auch die Versuchung war. Ich mußte mich darauf beschränken, das Literatur-Verzeichnis am Anfang des Bandes und die Paragraphen 113—120 des Anhangs im Sinne Riemanns zu ergänzen.

München 21. Januar 1922.

A. E.



Inhalt

des fünften (letzten) Halbbandes:

Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts.

(Die großen deutschen Meister.)

IX. Buch:

Die Verschmelzung des monodischen Stils mit dem polyphonen in der Kunst der deutschen Altklassiker Schütz, Bach und Händel.

(Kapitel XXV—XXVI.)

XXV. Kapitel: Von Schütz zu Bach (§§ 91—93).

XXVI. Kapitel: Die Epoche Bach-Händel (§§ 94—98).

X. Buch:

Der moderne Instrumentalstil und das neue deutsche Lied.

(Kapitel XXVII—XXVIII.)

XXVII. Kapitel: Die Mannheimer Stilreform (§§ 99—104).

XXVIII. Kapitel: Beethoven. Schubert. Weber (§§ 105—108).

XI. Buch:
Die Romantik.
(Kapitel XXIX—XXX.)

XXIX. Kapitel: Die lyrischen Romantiker und die Programm-Musik (§§ 109—110).

XXX. Kapitel: Die romantische Oper (§§ 111—112).

Anhang (§§ 113—120).
Übersicht über die bedeutenderen Komponisten des 18.–19. Jahrhunderts.

* * *

ZWEITER BAND

DRITTER TEIL

DIE MUSIK DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS

DIE GROSZEN DEUTSCHEN MEISTER



Literatur zur Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts.

(vgl. II^2 S. XVII)

Abert, Hermann, »Robert Schumann« (Berlin, 4. Aufl. 1920.

—— Die dramatische Musik am Hofe Herzog Karls von Württemberg (Stuttgart 1905).

—— Nic. Jommelli als Opernkomponist (Halle 1908).

—— Geschichte der Robert Franz-Singakademie zù Halle (Halle 1908).

Adam, Adolphe, »Souvenirs d'un musicien« (2 Bde., Paris 1857—1859).

Adler, Guido, »Richard Wagner« (Leipzig 1904).

Alfieri, Pietro, »Notizie biografiche di Niccolò Jommelli« (1845).

Allgemeine deutsche Bibliothek (1765—1805, herausg. von Chr. Fr. Nicolai u. a.).

Allgemeine deutsche Biographie (1875—1900, 45 Bde. und eine Reihe Supplementbände, herausg. von R. von Liliencron).

Allgemeine Musikalische Zeitung (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1798—1848).

Altmann, Wilhelm, »Kammermusikliteratur-Verzeichnis [seit 1841] (1910, 2. Aufl. 1918).

—— Heinrich von Herzogenberg (1903).

Ambros, August Wilhelm, »Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart« (2. Aufl. 1865).

—— Bunte Blätter; Skizzen und Studien (2 Bde. 1872—1874, 2. Aufl. 1896, herausg. von Emil Vogel).

—— Das Konservatorium in Prag (Prag 1858).

—— Kleine Schriften aus dem Nachlaß (3 Bde. 1880).

Amore, Antonio, »Vincenzo Bellini« (2 Bde. 1892—1894).

Arienzo, Nicola d', »Il melodramma dalle origine al sec. XVIII^0« (1900).

Azevedo, Alexis, »Félicien David« (1863).

Bach-Jahrbuch, herausg. von der Neuen Bach-Gesellschaft (seit 1904, redigiert von A. Schering).

Bagge, Selmar, »Die geschichtliche Entwickelung der Sonate« (Leipzig 1880).

—— Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung (1884).

Bagier, Guido, »Herbart und die Musik« (1911).

Barbedette, H., »Chopin, essai de critique musicale« (1861).

—— F. Schubert (1865).

—— Stephen Heller (1876).

Barret, W. A., »M. W. Balfe« (life and works, 2. Aufl. 1883).

Bartsch, Rud. Hans, »Schwammerl« [Ein Schubert-Roman] (1912).

Batka, Richard, »Geschichte der Musik in Böhmen« (1. Bd. 1906).

Becker, Karl Ferdinand, »System.-chronol. Darst. der musik. Literatur« (1836, Nachtrag 1839); fortgesetzt von Ad. Büchting für 1847—1866 (1867); ergänzt von R. Eitner für 1839—1846 (1885).

—— »Die Hausmusik in Deutschland im 16., 17. u. 18. Jahrh.« (Leipzig 1840).

Bekker, Paul, »Beethoven« (1911 große Ausgabe mit 160 Seiten Abbildungen usw., 1912 Textausgabe).

Beethoven, L. van, Sämtliche Briefe, herausg. von Alfr. Kalischer (5 Bde., 1906—1908; zweite Ausgabe red. von Th. v. Frimmel 1911 ff.); herausg. von Fr. Prelinger (5 Bde., 1907—1911); herausg. von E. Kastner (1910). Auswahlen von A. Leitzmann (1909), C. Sachs (1909), K. Storck (1910), W. Thomas-San Galli (1910).

Bellaigue, Camille, »Portraits et silhouettes des musiciens« (Paris 1896).

—— Mozart (1906).

—— Études musicales et nouvelles silhouettes de musiciens (3 Bde., das. 1898—1907).

—— Mendelssohn (Biogr. 1907).

—— Les époques de la musique (2 Bde. 1909).

—— Gounod (1910).

—— Verdi (Biogr. 1911).

Bellermann, Heinrich, »Eduard Grell« (Biogr. 1899).

Bennett, Joseph, »A story of ten hundred concerts« (London 1887).

—— History of the Leeds festivals (das. 1892 mit R. Spark).

Bennett, J. R. St., »The Life of Sterndale Bennett« (1907).

Benoit, Peter, »De Oorsprong van het Cosmopolitisme in de Muziek« (Antwerpen 1876).

Berlioz, Hector, »Voyage musical en Allemagne et en Italie« (2 Bde. 1844).

—— Soirées d'orchestre (1853).

—— Grotesques de la Musique (1859).

—— A travers chants (1869).

—— Mémoires (2 Bde. 1870, 2. Aufl. 1876).

—— Correspondance inédite (1878, mit Anmerkungen von D. Bernard).

—— Lettres intimes (1882, herausg. von Ch. Gounod).

—— Gesammelte Schriften, deutsch von R. Pohl (4 Bde. 1864).

—— Literarische Werke; erste Gesamt-Ausgabe, deutsch von Elly Ellès und Gertrud Savič (1903 ff.).

Bernstein, N. D., »Anton Rubinstein« (1911 Reclam Univ.-Bibl.).

Beyschlag, Adolf, »Die Ornamentik der Musik« (Leipzig 1908).

Bitter, Karl Hermann, »Johann Sebastian Bach« (4 Bde., 2. Aufl. 1881).

—— K. Ph. Em. und W. Friedemann Bach und deren Brüder (2 Bde., Leipzig 1868).

—— Studie zum Stabat mater (das. 1883).

—— Die Reform der Oper durch Gluck und Wagner (1884).

Bizet, Georges, »Lettres« (Impressions de Rome [1857—1860]. La commune [1871], herausg. von L. Gandereaux 1908).

Blackburn, V., »Mendelssohn« (1904).

Blaze de Bury, Henri, »Vie de Rossini« (1854).

—— Musiciens contemporains (1856).

—— Meyerbeer et son temps (1865).

—— Musiciens du passé, du présent etc. (1880).

Blondeau, B. A. L., »Histoire de la musique moderne« (1847).

Blumner, Martin, »Geschichte der Singakademie zu Berlin« (1891).

Bode, W., »Die Tonkunst in Goethes Leben« (2 Bde., Berlin 1912).

Bohn, Emil, »Hundert historische Konzerte in Breslau« (1905).

Bolte, Johannes, »Die Singspiele der englischen Komödianten und ihre Nachfolger« (Theatergesch. Forschungen VII, Hamburg 1893).

Bosschot, Ad., »Histoire d'un romantique [Hector Berlioz]« (3 Bde. 1906—1912).

Bourgault-Ducoudray, »Schubert« (1908).

Botstiber, Hugo, »Geschichte der Ouvertüre« (Leipzig 1913).

Brachvogel, A. E., »Friedemann Bach« (3 Bde. 1859 [Roman]).

Brahms, Johannes, Briefwechsel, herausg. von der deutschen Brahmsgesellschaft (Bd. 1—15 1907—1921).

Brancour, René, »Félicien David« (1908).

—— Méhul (1912).

Brendel, Franz, »Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich« usw. (1852 u. ö.; Neuausgabe von R. Hövker, Leipzig 1906).
—— Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft (Leipzig 1854).
Brenet, Michel, »Histoire de la symphonie d'orchestre jusqu'à Beethoven« (Paris 1882).
—— Grétry, sa vie et ses œuvres (das. 1884).
—— Sébastien de Brossard (das. 1896).
—— Les concerts en France sous l'ancien régime (das. 1900).
—— La jeunesse de Rameau (das. 1903).
—— Haydn (1910).
—— Händel (1912).
Breuning, Gerhard von, »Aus dem Schwarzspanierhause« (1874, Neuausgabe von Kalischer 1907).
Brown, J. D. und St. Stratton, »British musical biography« (London 1897).
Bruneau, Alfred, »La musique française« (Paris 1901, deutsch von Max Graf 1904).
—— Musique de Russie et musiciens français (das. 1903).
Brunner, Franz, »Anton Bruckner« (1895).
Bülow, Hans von, Briefe und ausgewählte Schriften, herausg. von Marie von Bülow (8 Bde. 1895—1908).
—— Briefwechsel mit Franz Liszt, herausg. von La Mara (1898).
Bulthaupt, Heinrich, »Dramaturgie der Oper« (2 Bde. 1887).
—— Karl Loewe (1898).
Burney, Charles, »The present state of music in France and Italy« (London 1771, deutsch von Ebeling und Bode 1772).
—— The present state of music in Germany, the Netherlands and United provinces (2 Bde. 1773, deutsch von Ebeling und Bode 1773).
—— General history of music (4 Bde. 1776—89).
Buschkötter, Wilhelm, »Jean François Le Sueur« (Sammelb. d. I. M.-G. XIV 1, 1912).
Busi, Leonida, »Il Padre G. B. Martini« (1884).
Caffi, Francesco, »Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797« (2 Bde., Venedig 1854—1855).
Calmus, Georgy, »Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller« (Leipzig 1908).
Calvocoressi, M. D., »Moussorgsky« (Biogr. 1908, französ.).
—— Glinka (1910, franz.).
—— Liszt (1911).
Cambiasi, P., »Notizie sulla vita e sulle opere di Domenico Cimarosa« (Mailand 1901).
—— Rappresentazioni date nei Teatri reali di Milano 1778—1872 (Mailand, 2. Aufl. 1872).
—— Teatro alla Scala 1778—1881 (Mailand, 3. Aufl. 1881).
—— Teatro di Varese 1776—1891 (Mailand 1891).
Cametti, Alberto, »Donizetti, Bellini e Mozart a Roma« (1907).
—— Saggio cronologico delle opere teatrali di Nicolo Piccini (Rivista mus. 1901).
—— Critiche e satire teatrali romane del settecento (das. 1902).
Campardon, Emile, »Les spectacles des foires« (Paris 1877).
—— Les comédiens du Roi de la troupe italienne (das. 1880).
—— L'Académie royale de musique (das. 1884, biogr. Lexikon).
Canuti, Filippo, »Vita di Stanislao Mattei« (1829).

Carlez, Jules, »Auber, aperçu biographique et historique« (1874).
—— Catel (1875).
—— Grimm et la musique de son temps (1872).
Carpani, Giuseppe, »Le Haydine« (1812).
—— Le Rossiniane (1824).
Castelli, Ignaz Franz, »Memoiren meines Lebens« (4 Bde 1861).
Castil-Blaze, François, »L'opéra en France« (2. Aufl. 1826).
—— Chapelle-musique des rois de France (1832).
—— Théâtres lyriques de Paris (3 Bde. 1847—1856).
Chamberlain, Houston Steward, »Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts (1899—1901, Volksausgabe 1906).
—— Das Drama Richard Wagners (1892, 4. Aufl. 1900).
—— Richard Wagner (1896, kleine Ausgabe 4. Aufl. 1907, neue illustrierte Ausgabe 1911).
Chantavoine, Jean, »Beethoven« (1907).
—— Liszt (1911).
Chopin, Fr., Gesammelte Briefe, deutsch von B. Scharlitt (1911).
Chorley, Henry Fothergill, »Music and manners in France and North-Germany« (3 Bde., London 1843).
—— Modern German music (3 Bde., das. 1854).
—— Autobiography and letters (2 Bde., das. 1873).
Chrysander, Friedrich, »G. F. Händel« (Biogr., 3 Teile [nur bis 1740 reichend], Leipzig 1858—1867).
—— Jahrbücher für musikalische Wissenschaft (Leipzig 1863 und 1867).
—— Allgemeine musikalische Zeitung (Jahrg. 1868—1871 und 1875—1882).
Cicconetti, Filippo, »Vita di Vincenzo Bellini« (1859).
Clément, Félix, »Dictionnaire lyrique ou Histoire des Opéras« (mit P. Larousse 1868, 4 Suppl. bis 1881; 2. Aufl. von A. Pougin 1899).
—— Les grands musiciens (7. Aufl. 1912).
Combarieu, Jules, »L'influence de la musique Allemande sur la musique Française« (Peters-Jahrbuch 1895).
Comettant, Oscar, »Adolphe Sax« (Paris 1862).
Coquard, Arthur, »César Franck« (Paris 1891).
—— Berlioz (1908).
Cornelius, Peter, Literarische Werke (4 Bde. 1904—1905, herausg. von C. M. Cornelius, Edg. Istel, A. Stern.
Crowest, Fr. J., »Dictionary of British musicians« (London 1895).
Cucuel, Georges, »La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIIIe siècle« (Zeitschr. d. I. M.-G. XII 10 [1911]).
Culwick, James, »The work of Sir R. Stewart« (London 1902).
Cummings, W. H., »Henry Purcell« (London, 2. Aufl. 1899, erweitert 1911).
—— Biographical dictionary of music (das. 1892).
Curzon, Henri de, »Musiciens du temps passé« (Paris 1893).
—— Croquis d'artistes (das. 1898).
—— Les dernières années de Piccini à Paris (das. 1890).
—— A. E. M. Grétry (das. 1907).
—— Meyerbeer. Biographie critique (1910).
Daffner, Hugo, »Die Entwickelung des Klavierkonzerts bis Mozart« (1908).
Dalheim, Pierre, »Les legs de Moussorgski« (Paris 1908).
Dannreuther, Edward, »The romantic period« (Oxford-history of music Bd. VI, Oxford 1906).
—— Musical Ornamentation (2 Bde., London 1893—1895).

Dauriac, Lionel, »Rossini; biographie critique« (Paris 1905).
—— Le musicien-poète Richard Wagner (Paris 1908).
Davey, Henry, »History of English music« [seit Purcell] (London 1895).
David, Ernest, »Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann« (1886).
Davison, J. W., »An essay on the works of Fr. Chopin« (London 1849).
Decsey, Ernst, »Hugo Wolfs Leben und Schaffen« (4 Bde., Wien 1903—1906).
Deiters, Hermann, »Johannes Brahms« (Leipzig 1880, 2. Teil 1898 [in Waldersees Sammlung musik. Vorträge]).
Desnoiresterres, Gustave, »La musique française au XVIIIe siècle, Gluck et Piccini 1774—1800« (1872, 2. Aufl. 1775).
Deville, Etienne, »Index du Mercure musical 1672—1832« (Paris 1910).
Devrient, Eduard, »Meine Erinnerungen an F. Mendelssohn-Bartholdy« (1869, 3. Aufl. 1891).
Dibdin, Charles, »Observations on a tour of Mr. Dibdin« (1788).
—— The professional life of Mr. Dibdin (Memoiren, 4 Bde. 1803).
Dietrich, Albert, »Erinnerungen an Johannes Brahms« (1908).
Dietz, Max, »Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium« [1787—1795] (1885).
Dittersdorf, Karl (Ditters von), Autobiographie (herausg. 1801 von K. Spazier, gekürzter Neudruck von E. Istel in Reclams Univ.-Bibl.).
Dommer, A. von, »Handbuch der Musikgeschichte« (Leipzig 1868, 2. Aufl. 1878). 3. Aufl. neu bearb. von A. Schering 1919).
Dörffel, Alfred, »Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig« [1781—1881] (Leipzig 1884).
Döring, Gottfried, »Zur Geschichte der Musik in Preußen« (Elbing 1852).
Dorn, Heinrich, »Aus meinem Leben« (1870—1879, 6 Teile).
Dülon, Friedrich Ludwig, Autobiographie (Dülons, des blinden Flötenspielers Leben und Meinungen, von ihm selbst bearbeitet, 2 Bde. 1807—1808, herausg. von Chr. Mart. Wieland).
Düringer, Ph. J., »Albert Lortzing, sein Leben und Wirken« (1851).
Eckardt, Julius, »Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy« (1888).
Eckertz, Erich, »Nietzsche als Künstler« (1910).
Edwards, Henry, »History of the opera from Monteverdi to Verdi« (2 Bde. 1862).
—— Life of Rossini (1869, gekürzt 1881).
—— The life and artistic career of Sims Reeves (o. J.).
—— The primadonna from the XVIIth to the XIXth century (2 Bde. 1888).
Ehlert, Louis, »Römische Tage« (Reiseerinnerungen, 2. Aufl. 1888).
—— Aus der Tonwelt (Essays, 2. Aufl. 1898).
Ehrlich, Heinrich, »Musikästhetik von Kant bis zur Gegenwart« (1881).
—— 30 Jahre Künstlerleben (1893).
Eichborn, Hermann, »Die Trompete alter und neuer Zeit« (1881).
—— Zur Geschichte der Instrumentalmusik (1885).
—— Über das Oktavierungsprinzip bei Blechinstrumenten (1889).
—— Das Klarinblasen auf der Trompete (1895).
—— Die Dämpfung beim Horn (1897).
—— Die erste Instrumentationslehre [J. G. Kastner] (1912 in P. de Wits Zeitschrift für Instrumentalbau XXII, S. 22).
Einstein, Alfred, »Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher« (1908, Sammelb. d. I. M.-G. IX).
Eitner, Robert, Quellenlexikon (10 Bde., Leipzig 1899—1904).
—— Monatshefte für Musikgeschichte (Leipzig 1869—1904).

Elben, O., »Der volkstümliche deutsche Männergesang« (1855, 2. Aufl. 1887).
Ella, John, »Lectures on dramatical music abroad and at home« (1872).
—— Personal memoirs of Meyerbeer with analysis of the Hugenots (1868).
—— Musical sketches abroad and at home (3. Aufl. 1878).
Elewijk, Xavier Victor van, »De l'état actuel de la musique en Italie« (1875).
Ellinger, G., »E. Th. Am. Hoffmann« (1894).
Elson, Louis Charles, »The history of German song« (1888).
Elwart, Elie, »Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire« (1860, 2. Aufl. 1863; fortgesetzt [1860—1885] von E. M. E. Deldevez 1887).
Engel, Gustav, »Die Bühnenfestspiele von Bayreuth« (1876).
Engelke, Bernhard, »Johann Friedrich Fasch, sein Leben und seine Tätigkeit als Vokalkomponist« (Leipzig, Dissert. 1908).
Erler, Hermann, »Robert Schumanns Leben, aus seinen Briefen geschildert« (2 Bde. 1887).
Ernst, Alfred, »L'œuvre dramatique de Berlioz« (1884).
—— Richard Wagner et le drame contemporain (1887).
—— L'art de R. Wagner: I. L'œuvre poétique (1893).
Escudier, Marie und Léon (Brüder), »Rossini, sa vie et ses œuvres« (1854).
Faguet, E., »Vie de [J. J.] Rousseau« (1911).
Faißt, Immanuel, »Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate« (Mainz 1846, in Dehns »Cäcilia«).
Fétis, François Joseph, Biographie universelle des musiciens (8 Bde. 1837—1844, 2. Aufl. 1860—1865; Suppl. von A. Pougin, 2. Bde. 1878—1880).
—— Notice biographique de Paganini (1851).
—— Revue musicale (begründet und 1826—1833 redigiert von F.).
Fétis, Edouard, »Histoire des musiciens belges« (2 Bde. 1849).
—— Les artistes belges à l'étranger (2 Bde. 1857—1865).
Fierens-Gevaert, Henri, »Essai sur l'art contemporain« (1897, 2. Aufl. 1903).
—— La tristesse contemporaine (1899).
Filippi, Giuseppe de', »Parallèle des théâtres modernes de l'Europe« (1860).
Filippi, Filippo, »Richard Wagner«. Eine musikalische Reise in das Reich der Zukunft (deutsch von F. Furchheim 1876).
Fillmore, John Comfort, »History of Pianoforte-music« (1883).
Finck, Henry, »Wagner and his works« (2 Bde. 1893; deutsch von G. v. Skal 1897).
—— Chopin and other essays (1889). Paderewski and his art (1895).
—— Anton Seidl (1899). Edward Grieg (1906, deutsch von A. Laser 1908).
Findeisen, Nikolai, »A. N. Werstowski« (1890, russ.).
—— Glinka in Spanien (1896, russ).
—— M. J. Glinka (Biogr., 1 Bd. 1898, russ.).
—— Katalog der Notenhandschriften, Briefe und Porträts von M. J. Glinka (1898, russ.).
—— Glinka und seine Oper Ruslan und Ludmilla (München 1899, deutsch)
—— E. Fr. Naprawnik (1898, russisch).
—— Glinkas gesammelte Briefe (1908, russ.).
Fischer, Georg, »Musik in Hannover« (1903).
Florimo, Francesco, »La scuola musicale di Napoli ed i suoi conservatorii« (4 Bde. 1880—1884).
—— Bellini, memorie e lettere (1885).
Flood, Will. Henry Grattan, »History of music in Ireland (1895, 3. Aufl. 1913).
Flueler, M., »Die norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs des Großen und besonders die Werke Ph. E. Bachs« (Berlin 1910).

Forkel, Johann Nikolaus, Musikalisch-kritische Bibliothek (3 Bde. 1778—1779).
—— Musikalischer Almanach (1782, 1783, 1784, 1788).
—— Allgemeine Literatur der Musik (1792).
—— »Über J. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke« (1803).
Fouque, Octave, »Histoire du théâtre Ventadour« [1821—1879] (1881).
—— Les révolutionnaires de la musique (1882, über Le Sueur und Berlioz).
Friedlaender, Max, »Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert« (3 Teile 1902).
—— Ludwig Erk (i. d. Allg. deutschen Biographie).
—— Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen (1896).
—— Beiträge zu einer Biographie Franz Schuberts (1889).
Frimmel, Theodor von, »Ludwig van Beethoven« (1901, mehrfach aufgelegt).
—— Beethovenstudien (2 Teile 1905—1906).
Fröhlich, Joseph, »Abt Georg Joseph Vogler« (Biogr. 1854).
Fürstenau, Moritz, »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden« (2 Bde. 1861—1862).
Fuller-Maitland, John Alexander, »Schumann« (1884, engl.).
—— Masters of German music (1894).
—— The age of Bach and Handel (1902, Bd. IV der Oxford hist. of music).
—— Brahms (1911, engl.).
Gade, Dagmar, »Niels W. Gade«. Aufzeichnungen und Briefe (Basel 1894).
Galabert, Edward, »Georges Bizet. Souvenirs et correspondance« (1877).
Gascué, F., »Historia de la sonata« (S. Sebastian 1910, span.).
Gauthier-Villars, Henri, »Bizet« (Paris 1911).
Gehrmann, Hermann, »K. M. von Weber« (1899).
Gerardi, Filippo, »Biografia di Vincenzo Bellini« (1835).
Gerber, Ernst Ludwig, »Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler« (2 Teile 1791—1792, als Ergänzung des Waltherschen Lexikons).
—— Neues histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler (4 Bde. 1812—1814).
Gervinus, Georg Gottfried, »Händel und Shakespeare« (1868).
Gevaert, François Auguste, »La musique, l'art du XIXe siècle« (1896, Vortrag).
Ginguené, Pierre Louis, »Lettres et articles sur la musique« (1783).
—— Notice sur la vie et les ouvrages de Piccini (1800).
Glasenapp, Karl Friedrich, »Richard Wagners Leben und Werke« (6 Teile 1876—1911, zum Teil mehrfach aufgelegt).
—— Wagner-Encyklopädie (2 Bde. 1891).
—— Siegfried Wagner (1906 Bd. 16 von »Das Theater«).
—— Siegfried Wagner und seine Kunst (Ges. Aufsätze 1911).
Goldschmidt, Hugo, »Die Lehre von der vokalen Ornamentik« (1 Bd. [1600 bis Gluck] 1907).
Göllerich, August, »Franz Liszt« (1908, mit Verzeichnis der Werke).
Goovaerts, A. J. M. A., »Histoire et bibliographie de la Typographie musicale« (1880).
Graf, Max, »Deutsche Musik im 19. Jahrhundert« (1898).
—— Wagner-Probleme und andere Studien (1900).
Gräflinger, Franz, »Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte« (1911).
Gregoir, Edouard, »Galérie biographique des artistes-musiciens belges du XVIIIe et XIXe siècle« (1862 [1885], Supplemente 1887 und 1890).
—— Du chant choral et des festivals en Belgique (1860).
—— Notice sur l'origine du célèbre compositeur Louis van Beethoven (1863).
—— Les artistes-musiciens néerlandais (1864).

Gregoir, Edouard, »Panthéon musical populaire« (6 Bde. 1876—1877).
—— Bibliothèque musicale populaire (3 Bde. 1877—1879).
—— Notice biographique sur F. J. Gossé dit Gossec (1878).
—— L'art musical sous les règnes de Leopold I et Leopold II (1879).
—— Les gloires de l'Opéra et la musique à Paris (4 Bde. 1880—1883).
—— A. E. M. Grétry (1883).
—— Souvenirs artistiques (3 Bde. 1888—1889).
Grétry, A. E. M., »Mémoires ou Essais sur la musique« (1789 u. ö.).
Griepenkerl, Wolfgang Robert, »Das Musikfest oder die Beethovener« (Novelle, 2. Aufl. 1842).
—— Ritter Berlioz in Braunschweig (1843).
—— Die Oper der Gegenwart (1847).
Griesinger, G. A., »Biographische Notizen über Joseph Haydn« (1810).
Grimm, (Baron) Melchior, »Lettre sur Omphale« (1752 im Mercure de France).
—— Le petit prophète de Boehmisch-Broda (1753).
—— Correspondance litteraire, philosophique et critique (im Auszug gedruckt 1812—1814 und 1829—1831; erste vollständige Ausgabe von Tourneux 1877—1882, 16 Bde.).
Grosheim, Georg Christoph, »Das Leben der Künstlerin Mara« (1823).
—— Fragmente aus der Geschichte der Musik (1832).
—— Versuch einer ästhetischen Darstellung mehrerer Werke der dramatischen Tonkunst (1834).
Grove, Sir George, »Dictionary of music and musicians« [von 1450 an] (4 Bde. 1879—89; 2. Aufl. 5 Bde. 1904—1909, redigiert von Fuller-Maitland).
—— Beethoven and his nine Symphonies (1896, deutsch von Max Hehemann 1906).
Grunsky, Karl, »Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts« (1905).
—— Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts (Sammlung Göschen, 2 Teile 1908—1909).
Guilmant, F. Alexandre, »Archives des maîtres de l'orgue« (mit biographischen Studien von André Pirro).
Gumprecht, Otto, »Musikalische Charakterbilder« (2 Bde. 1869—1876, erweitert als »Unsere klassischen Meister« 2 Bde. und »Neue Meister« 2 Bde. 1883 ff.).
Guttmann, O., »Joh. K. Fr. Rellstab« (Dissert., Leipzig 1910).
Haberl, Franz Xaver, Cäcilien-Kalender (1876—1884) und dessen Fortsetzung als Kirchenmusikalisches Jahrbuch (1885—1911).
Haberlandt, Mich., »Hugo Wolf, Erinnerungen und Gedanken« (1903, [1911]).
Hadow, William Henry, »The Viennese period« (Oxford 1904, Bd. V der Oxford history of music).
—— Studies in modern music (2 Bde. 1892—1893).
—— A Croatian composer [Joseph Haydn] (1897).
Hale, Philip und L. Ch. Elson, »Famose composers and their works« (1904).
Halévy, Jaques Fromental, »Notice sur la vie et les ouvrages d'Ad. Adam« (1859 [Éloge]).
Halévy, Léon, »J. Fr. Halévy, sa vie et ses œuvres« (1863).
Hanslick, Eduard, »Die moderne Oper« (9 Bde. 1875—1900).
—— Geschichte des Konzertwesens in Wien (2 Bde. 1869—1870).
—— Aus meinem Leben (2 Bde. 1894).
Harcourt, Eugène d', »La musique actuelle en Italie« (Paris 1907).
—— La musique actuelle en Allemagne et en Autriche-Hongrie (1908).
Hauptmann, Moritz, »Briefe an Franz Hauser« (2 Bde., herausg. von A. Schöne 1871).

Hauptmann, Moritz, »Briefe an Ludwig Spohr u. a.« (herausg. von Ferd. Hiller 1876).
Hausegger, Friedr. von, »Richard Wagner und Schopenhauer« (2. Aufl. 1892).
—— Unsere deutschen Meister [Bach, Mozart, Beethoven, Wagner] (1902, herausg. von R. Louis).
Hawkins, John, »General history of the science and practice of music« (5 Bde. 1776; Neuausgaben 1853 und 1875).
Haydn, Joseph, »Tagebuch« [1794—1795], herausg. von J. E. Engl (1909).
—— Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel, herausg. von Hermann von Hase (1909).
Hédouin, Pierre, »Éloge historique de Monsigny« (1821).
—— Gossec, sa vie et ses œuvres (1852).
—— Gluck, son arrivée en France (1854).
—— Mosaique (1856).
Hellouin, Frédéric, »Feuillets d'histoire musicale française« (Paris 1902).
—— Gossec et la musique française à la fin du XVIIIe siècle (Paris 1903).
Henderson, William James, »Richard Wagner, his life and his dramas« (Neuyork 1901).
Héquet, G. A., »Boieldieu, sa vie et ses œuvres« (1864).
Heuberger, Richard, »Franz Schubert« (3. Aufl., hrsg. von H. von der Pfordten, Berlin 1920).
—— Musikalische Skizzen (1901).
—— Im Foyer (1901).
—— Musikbuch aus Österreich (1904—1906).
Hillemacher, P. L., »Gounod« (1912).
Hiller, Johann Adam, »Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler« (1784).
—— Wöchentl. Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend (1766—1770).
Hiller, Ferd., »Felix Mendelssohn-Bartholdy«. Briefe und Erinnerungen (1874).
—— Aus dem Tonleben unserer Zeit (2 Bde. 1868—1871).
—— Musikalisches und Persönliches (1876).
—— Künstlerleben (1880).
—— Erinnerungsblätter (1884).
Hippeau, Edm., »Berlioz l'homme et l'artiste« (3 Bde. 1883—1885).
—— Berlioz et son temps (1892).
Hirschberg, Herbert, »Geschichte der herzogl. Hoftheater zu Coburg und Gotha« (1910).
Hodermann, »Georg Benda« (1895).
—— Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779 (Theatergesch. Forschungen IX, Hamburg 1891).
Hoesick, Ferdinand, »Chopin, Leben und Schaffen« (3 Bde. 1912, polnisch).
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, »Musikalische Schriften«, herausg. von Griesebach (1889); herausg. von Edg. Istel (1907).
Holzer, Ernst, »Schubart als Musiker« (1905).
Hosäus, Wilhelm, »Fr. Joh. Rochlitz und Friedrich Schneider« (1885).
Hüffer, Francis, »Richard Wagner und die Zukunftsmusik« (1878).
—— Italian and other studies (1884).
—— Half a century of music in England (1889).
Huneker, James Gibbons, »Chopin, the man and his music« (Neujork 1900, deutsch 1917).
—— Mezzotints in modern music (2. Aufl., das. 1904).
—— Fr. Liszt (Neujork 1911).
Imbert, Hugues, »Profils de musiciens« (1488).

mbert, Hugues, »Nouveaux profils« (1892).
—— Profils d'artistes contemporains (1897).
—— Symphonie (1891).
—— Portraits et études (1894).
—— G. Bizet (1899).
—— Brahms (1906, herausg. von E. Schuré).
—— Médaillons contemporains (1902).
—— La symphonie après Beethoven; réponse à Mons. Weingartner (1900).
Indy, Vincent d', »César Franck« (1906); Beethoven (1911).
Internationale Musikgesellschaft, Sammelbände (seit Okt. 1899—1904 red. von O. Fleischer und J. Wolf, 1904—1914 von M. Seiffert).
—— Zeitschrift (seit Okt. 1899 dgl.; 1904—1914 red. von A. Heuß).
Israel, Karl, Frankfurter Konzertchronik 1713—1780 (1876).
Istel, Edgar, »J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion« (1901).
—— Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels [Esser an Fr. Schott] (1902).
—— Peter Cornelius (1906, Reclams Univ.-Bibl.).
—— Die Entstehung des deutschen Melodramas (1906).
—— Die komische Oper (1906).
—— Die Blütezeit der musikalischen Romantik (1908).
—— Musikdramatiker der Romantik [E. Th. A. Hoffmann, K. M. von Weber, Marschner, Spohr] (1908).
—— Das Kunstwerk Richard Wagners (1910).
Jacobs, Karl Eduard, »Beethoven, Goethe und Varnhagen von Ense« (Musik IV 6 [1904]).
Jahn, Otto, »W. A. Mozart« (4 Bde. 1856—1859, 4. Aufl. von H. Deiters 1905—1907, 2 Bde.).
—— Gesammelte Aufsätze (2 Bde. 1866).
Jähns, Friedrich Wilhelm, »Karl Maria von Weber in seinen Werken« (themat. Katalog mit Anmerkungen 1871).
—— Karl Maria von Weber (biogr. Skizze 1873).
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (1894—1900 redig. von Emil Vogel, seitdem von Rudolf Schwartz, mit Bibliographie der Literatur der Musik).
Jalowetz, Heinrich, »Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. Em. Bach« (Sammelb. d. I. M.-G. XII 3 [1911]).
Jansen, Gustav, »Die Davidsbündler; aus Robert Schumanns Sturm- und Drangperiode« (1883).
Jansen, Albert, »J. J. Rousseau. Fragments inédits« etc. (Paris 1882).
—— Jean Jacques Rousseau als Musiker (Berlin 1884).
—— Documents sur J. J. Rousseau (Genf 1885).
Joachim, Joseph, »Briefe von und an Jos. Joachim«, hrsg. von J. J. und A. Moser, Bd. 1 (1842—1857) 1911; Bd. 2 (1858—1868) 1912; Bd. 3 (1869—1907) 1913.
Jouvin, L., »D. F. E. Auber, sa vie et ses œuvres« (1864).
Jullien, Adolphe, »La musique et les philosophes du XVIIIe siècle« (1873).
—— Histoire du théâtre de Mme Pompadour (1874).
—— Les grandes nuits de Sceaux (1876).
—— L'église et l'opéra en 1735 (1877).
—— Weber à Paris en 1826 (1877).
—— La cour et l'opéra sous Louis XVI (1878).
—— Goethe et la musique (1880).
—— L'opéra secret au XVIIIe siècle (1880).

Jullien, »Mozart et Wagner à l'égard des Français« (1881).
—— Hector Berlioz (1882).
—— Richard Wagner, sa vie et ses œuvres (1886).
—— Hector Berlioz, la vie et le combat, les œuvres (1888).
—— Musiciens d'aujourd'hui (2 Bde. 1891—1892).
—— Mélanges d'histoire et de critique (1895).
—— Ernest Reyer (1909).
Junker, Karl Ludwig, »Zwanzig Komponisten« (2. Aufl. 1776).
—— Portefeuille für Musikliebhaber (1790).
Kaiser, Georg, »Beitrag zu einer Charakteristik K. M. v. Webers als Musikschriftsteller« (Dissert., Leipzig 1910).
Kalbeck, Max, »Gereimtes und Ungereimtes« (1885).
—— Wiener Opernabende (1885).
—— Opernabende (2 Bde. 1898).
—— Das Bühnenfestspiel zu Bayreuth (1877).
—— Johannes Brahms (Biogr., Bd. 1—4 1904—1914).
Kalischer, Alfred, »Die unsterbliche Geliebte Beethovens, Giulietta Guicciardi oder Therese Brunswick« (1891).
—— Beethoven und seine Zeitgenossen (ges. Aufsätze, 4 Bde. 1908—1910).
Kamienski, L., »Die Oratorien von J. A. Hasse« (1912).
Kandler, Franz Sales, »Cenni storico-critici intorno . . . Giov. Adolfo Hasse« (1820).
—— Cenni storico-critici sulle vicende e lo stato attuale della musica in Italia (1836 nachgelassen).
Kapp, Julius, »Richard Wagner« (1910).
—— Franz Liszt (1911).
Karajan, Theodor von, »Joseph Haydn in London 1791 und 1792« (1861).
—— Aus Metastasios Hofleben (1861).
Karasowski, Moritz, »Friedrich Chopin« (3. Aufl. 1881).
Kaschkin, Nikolai, »Erinnerungen an P. I. Tschaikowsky« (1896).
Kastner, Emmerich, »Richard Wagner-Katalog« (1878).
—— Richard Wagner-Kalender (1881—1883).
—— Bayreuth (1884).
—— Wagneriana (1885, Briefe).
—— Die dramatischen Werke Richard Wagners (1895).
Kauffmann, Emil, »Justin Heinrich Knecht« (1892).
Kempe, Friedrich, »Friedrich Schneider als Mensch und Künstler« (1859).
Kidson, Frank, »British music publishers« (1900).
Klauwell, Otto, »Geschichte der Sonate« (1899)
—— Theodor Gouvy und seine Werke (1902).
—— Studien und Erinnerungen (1904).
—— Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart (1910).
Knispel, Hermann, »Das großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810—1910, mit einem geschichtlichen Rückblick auf die dramatische Kunst zu Darmstadt von 1567—1810« (1910).
Knorr, Iwan, »Tschaikowsky« (1900).
Koch, Heinrich Christoph, »Musikalisches Lexikon« (2 Bde. 1802).
Köchel, Ludwig, »Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Tonwerke W. A. Mozarts« (1862, 2. Aufl. von P. Graf Waldersee 1905).
—— Die kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien von 1543—1867 (1868).
—— Johann Joseph Fux (1872).

Kohut, Adolf, »Friedrich Wieck« (1888).
—— Joseph Joachim (1891).
—— Biographien von Auber, Rossini und Meyerbeer in Reclams Univ.-Bibl.
Köstlin, Heinrich Adolf, »Geschichte der Musik im Umriß« (1875, 6. Aufl. 1910 [W. Nagel]).
—— Friedrich Silcher und Weber (1877).
Krehbiel, Henry Edward, »Studies in the Wagnerian drama« (1891).
—— Music and manners in the XVIIIe century (1898).
—— Anton Seidl (1898).
—— The pianoforte and its music (1901).
Kreißle von Hellborn, Joseph, »Franz Schubert« (Skizze 1861, erweitert 1865).
Kretzschmar, Hermann, »Führer durch den Konzertsaal« (3 Bde., Leipzig 1887—1890, mehrfach aufgelegt. Auch in Einzelheften).
—— Musikalische Zeitfragen (1903).
—— Gesammelte Aufsätze (2 Bde. 1911).
—— Geschichte des neuen deutschen Liedes (1. Bd. 1912).
—— Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine (1879 in Waldersees Sammlung).
Kruse, Georg Richard, »Albert Lortzing« (1899).
—— Otto Nicolai (1911).
Kufferath, Maurice, »Henri Vieuxtemps, sa vie et son œuvre« (1883).
—— La Salomé de Richard Strauß (1908).
—— Le théâtre de Wagner de Tannhäuser à Parsifal (1891—1898).
Kulke, Edmund, »Richard Wagner und Friedrich Nietzsche« (1890).
Lackowitz, Wilhelm, »Opernführer« (2 Teile, 6. Aufl. 1899).
—— Operettenführer (1898).
Lafage, Adrien Lenoir de, »Histoire générale de la musique et de la danse« (2 Bde. 1844).
—— Miscellanées musicales (1844).
—— Kleine Biographien von Zingarelli (1837), Stanislao Mattei (1840), Choron (1844), Bocquillon-Wilhem (1844), Baini (1844), Donizetti u. a.
Lajarte, Théodore de, »Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra« (2 Bde. 1876—1877).
Laloy, Louis, »Rameau« (Biogr. 1907).
—— Chopin (1913).
La Mara (Marie Lipsius), »Musikalische Studienköpfe« (5 Bde. 1868—1882, oft aufgelegt; erweitert in Einzelheften 1911).
—— Beethoven (2. Aufl. 1873).
—— Das Bühnenfestspiel in Bayreuth (1877).
—— Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten (2 Bde. 1886).
—— Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt (1892).
—— Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg (1906).
—— Beethovens unsterbliche Geliebte und das Geheimnis der Gräfin Therese Brunswik (1909).
Lampadius, W. A., »Felix Mendelssohn-Bartholdy« (Biogr. 1848).
Landormy, Paul, »Histoire de la musique« (1910).
—— Brahms (1913).
Langhans, Wilhelm, »Geschichte der Musik im 17., 18. und 19. Jahrhundert« (2 Bde. 1882—1887).
Laporte, Joseph de, »Anecdotes dramatiques« (4 Bde., Paris 1775).
—— Dictionnaire dramatique (3 Bde. 1776).

Laporte, Joseph de, »Almanach des spectacles de Paris ou Calendrier historique de l'Opéra, des Comédies française et italienne et des Foires« (48 Bde. 1750—1794, 1799—1800, 1804, nach L's. Tode [1779] weitergeführt von Duchesne u. a.).
Lasalle, Albert de, »Meyerbeer« (1864 mit Katalog der Werke).
Lassus, L. Augé de, »Fr. Adr. Boieldieu« (Biogr. 1908).
Laurencie, Lionel de la, »Le goût musical en France« (1905).
—— Rameau (Biogr. 1908).
—— Lully (Biogr. 1911).
—— Les musiciens de la Musique du Roy aux XVIIe et XVIIIe siècle (1913).
—— (mit G. de Saint-Foix) Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750 (in L'année musicale 1911).
Lavignac, Albert, »Le voyage artistique à Bayreuth« (1897).
Lavoix, Henri, »Les traducteurs de Shakespeare en music« (1869).
—— Histoire de l'instrumentation (1878).
Leblond (Gaspar Michel), »Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck« (1781, deutsch von Siegmayer 1823).
Lecomte, L. Henri, »Histoire des théâtres de Paris (Les folies nouvelles [1854—1880] 1909, Le théâtre de la cité« [1792—1807] 1910).
Leichtentritt, Hugo, »Chopin« (Biogr., Berlin 1904).
—— Geschichte der Motette (Leipzig 1908).
—— 3. Auflage von Ambros' Geschichte der Musik Bd. 4 (1909, mit wesentlichen Zutaten).
Lenz, Wilhelm von, »Beethoven et ses trois styles« (2 Bde. 1852—1855).
—— Beethoven, eine Kunststudie (5 Bde. 1855—1860).
—— Die großen Pianofortevirtuosen unserer Zeit (1872).
—— Aus dem Tagebuche eines Livländers (o. J.).
Léris, M. de, »Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres de Paris« (1763).
Leßmann, Otto, »Franz Liszt« (1881).
Lichtenberger, Henri, »Wagner« (1911).
Liliencron, Rochus von, »C. E. F. Weyse und die dänische Musik seit dem vorigen Jahrhundert« (1878 in Raumer-Riehls histor. Taschenbuch).
—— Jean Baptiste Cramer (in der Allg. deutschen Biographie).
Lindgren, Adolf, »Svenske hofkapelmästare« (1882).
Lindner, Otto, »Die erste stehende deutsche Oper« (2 Bde. 1855).
—— Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert (1871, herausg. von Ludwig Erk).
Liszt, Franz, »Gesammelte Schriften«, herausg. von Lina Ramann (6 Bde. 1880—1883, Volksausgabe [4 Bde.] 1911 ff.).
—— Briefwechsel mit Richard Wagner (2 Bde. 1887).
—— Briefwechsel mit Hans von Bülow (1898).]
—— Briefe, herausg. von La Mara (9 Bde. 1893—1904).
Litzmann, Berthold, »Clara Schumann« (Biogr., 3 Bde. 1902—1908).
Lobe, Johann Christian, »Aus dem Leben eines Musikers« (1859).
Loewe, Karl, »Selbstbiographie«, herausg. von C. H. Bitter (1870).
Louis, Rudolf, »Richard Wagner als Musikästhetiker« (1897).
—— Die Weltanschauung Richard Wagners (1898).
—— Franz Liszt (1900).
—— Hector Berlioz (1904).

Louis, Rudolf, »Anton Bruckner« (1905).
—— Die deutsche Musik der Gegenwart (1909).
Ludwig, Hermann (von Jan), »Johann Georg Kastner« (2 Bde. 1886).
Lütgendorff, Leo von, »Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart« (1904, Suppl. 1905; 3. Aufl. 1922, in lexikalischer Form).
Macfarren, Walter Cecil, »Memories; an autobiography« (1905).
Malherbe, Charles, »L'œuvre dramatique de Richard Wagner« (1886 mit Soubies).
—— Précis d'histoire de l'Opéra comique [1840—1887] (1887 mit Soubies).
—— Bibliographischer Katalog der Werke Donizettis (1897).
—— Histoire de la seconde salle Favart (mit A. Soubies, 2 Bde. 1892—1893).
—— Auber, Biographie critique (1911).
Marcillac, F., »Histoire de la musique moderne« (1876).
Marmontel, Antoine François, »Les pianistes célèbres« (1878).
—— Symphonistes et virtuoses (1881).
—— Virtuoses contemporains (1882).
—— Histoire du piano (1885).
Marpurg, Friedrich Wilhelm, »Legenden einiger Musikheiligen« (1786).
—— Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik (5 Bde. 1754—1762 und 1778).
Martini, Padre Giambattista, »Serie chronologica de' principi dell' Accademia dei Filarmonici« (1777).
Marx, Adolf Bernhard, »Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege« (1855).
—— Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen (2 Bde. 1859, mehrfach aufgelegt).
—— Gluck und die Oper (2 Bde. 1863).
—— Erinnerungen. Aus meinem Leben (2 Bde. 1865).
—— Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung (1824—1830).
Massenet, Jules, »Mes souvenirs [1848—1912] (1912 in Echo de Paris und nach M.s Tode als Buch).
Masutto, Giovanni, »I maestri di musica Italiani del secolo XIX⁰« (3. Aufl. 1884).
Mattheson, Johann, »Grundlagen einer Ehrenpforte« (Biogr. 1740, Neudruck von Max Schneider 1910).
—— Der vollkommene Kapellmeister (1739).
—— G. Fr. Händels Lebensbeschreibung (1781).
Mauclair, Camille, »Schumann« (1912).
Mayer-Reinach, Albert, »Karl Heinrich Graun als Opernkomponist« (Sammelb. der I. M.-G. I 3 [1900], Dissert.).
—— Zur Geschichte des Königsberger Hofkapelle (das. VI 1 [1904]).
Mayr, Simon, »Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di Giuseppe Haydn« (1809).
Meinardus, Siegfried, »Ein Jugendleben« (Autobiographie, 2 Bde. 1874).
—— Kulturgeschichtliche Briefe über deutsche Tonkunst (2. Aufl. 1872).
—— Des einigen deutschen Reiches Musikzustände (1872).
—— Rückblick auf die Anfänge der deutschen Oper in Hamburg (1878).
—— Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst (1879).
—— Mozart, ein Künstlerleben (1882).
—— Die deutsche Tonkunst im 18.—19. Jahrhundert (1887).
—— Klassizität und Romantik in der deutschen Tonkunst (1893).
Meißner, A. G., »Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns« (2 Bde. 1814).
Mendel, Hermann, »G. Meyerbeer, sein Leben und seine Werke« (1869).

Mendel, Hermann, »Musikalisches Konversationslexikon« (11 Bde. 1870—1883, beendet [vom 7. Bande an] von August Reißmann).
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, »Reisebriefe« [1830—1832] (1861 u. ö.), Briefe [1833—1847] (1863). Billige Ausgabe [1830—1847] (1870).
—— Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles (1888).
—— Briefwechsel mit Julius Schubring (1892).
Mennicke, Karl, »Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker« (1906, mit themat. Katalog).
Merci-Argenteau, Comtesse, »César Cui« (1888).
Mereaux, Amédée, »Les clavecinistes de 1637 à 1790. Histoire du clavecin« (1867).
Mizler, Lorenz Christoph, »Neueröffnete musikalische Bibliothek« (Leipzig 1736—1754).
—— Musikalischer Staarstecher (1739—1740).
Moos, Paul, »Moderne Musikästhetik in Deutschland« (1902).
Moscheles, Charlotte, »Aus [Ignaz] Moscheles' Leben« (Briefe und Tagebücher, 2 Bde. 1872).
Mosel, Ignaz von, »Über das Leben und die Werke des Antonio Salieri« (1827)
—— Geschichte der Hofbibliothek zu Wien (1835).
—— Die Tonkunst in Wien während der letzten fünf Dezennien (1818 i. d. Wiener Allg. M.-Ztg., 1840 separat).
Moser, Andreas, »Joseph Joachim« (Biogr., 2 Bde. 1898[1904]—1900).
Mosewius, Joh. Theod., »Joh. Seb. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen« (1845).
—— Die Breslausche Singakademie (1850).
—— Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion (1852).
Motta, José Vianna da, »Studien bei Hans von Bülow« (1896).
—— Einige Beobachtungen über Franz Liszt (1898).
Mozart, W. A., »Gesammelte Briefe«, herausg. von Ludwig Nohl (1865), Auswahl von A. Leitzmann (1910) u. C. Sachs (1911).
Müller, Hans, »Wilhelm Heinse als Musikästhetiker« (1887).
Müller, Walther, »J. A. Hasse als Kirchenkomponist« (Dissert., Leipzig 1910).
Münnich, Richard, »Johann Kuhnau« (Biogr., Sammelb. d. I. M.-G. III [1903]).
Münzer, Georg, »Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus« (Dissert. 1890).
—— Heinrich Marschner (Biogr. 1901).
Musical Association (in London), 1874 begründet, 1900 an die Internationale Musikgesellschaft angegliedert (jährlich ein Band »Proceedings«).
Musiol, Robert, »Hugo Brückler« (1896).
—— Theodor Körner und seine Beziehungen zur Musik (1893).
Nagel, Wilibald, »Beethoven in seinen Klaviersonaten« (2 Bde., Langensalza 1903—1905).
—— Das Leben Christoph Graupners (Sammelb. d. I. M.-G. X 4 [1900]).
Naumann, Emil, »Deutsche Tondichter von Seb. Bach bis auf die Gegenwart« (2. Aufl. 1875).
—— Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart (2. Aufl. 1883).
Nef, A., »Das Lied in der deutschen Schweiz am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts« (Dissert. 1909).
Nef, Karl, »Die Collegia musica der deutschen reform. Schweiz« (Dissert. 1896).
—— Ferd. Huber (1898).
—— Die Musik im Kanton St. Gallen 1803—1903 (1903).
—— Festschrift des Baseler Kongresses der I. M.-G. (1907).
Neitzel, Otto, »Führer durch die Oper« (4 Bde., 4. Aufl. 1908).

Neitzel, Otto, »Camille Saint-Saëns« (Biogr., Berlin 1898).
Neumann, Angelo, »Erinnerungen an Richard Wagner« (1907).
Newman, Ernest, »Gluck and the Opera« (1895).
—— A study of Wagner (1896).
—— Elgar (1906).
—— Hugo Wolf (1907, deutsch von H. v. Hase 1910).
—— Richard Strauß (1908).
Newmarch, Rosa, »Tschaikowsky« (1900 [1908]).
—— Jean Sibelius (1906, deutsch von L. Kirschbaum).
Niecks, Friedrich, »Frederick Chopin as a man and musician« (1888, deutsch von W. Langhans).
Niemann, Walter, »Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts« (1905, Tabellen).
—— Die Musik Skandinaviens (1906).
—— Das Klavierbuch (Geschichte der Klaviermusik, 5. Aufl. 1918).
—— Grieg (1908 mit Schjelderup).
Nietzsche, Friedrich, »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« (1872).
—— Der Fall Wagner (1888).
—— Nietzsche contra Wagner (1889).
Niggli, Arnold, »Die schweizerische Musikgesellschaft« (1886).
—— Geschichte des eidgenössischen Sängervereins [1842—1892] (1892).
—— Adolf Jensen (Biogr. 1900).
—— Paganini (1882).
—— Theodor Kirchner (1888).
Nissen, Georg Nikolaus von, »Biographie W. A. Mozarts« (1828 [1849]).
Nohl, Ludwig, »Beethoven« (3 Bde. 1864—1877).
—— Richard Wagner (1869).
—— Gluck und Wagner (1870).
—— Beethoven, Liszt, Wagner (1874).
—— W. A. Mozart (2. Aufl. 1877).
—— Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen (1877).
—— Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen (1880).
—— Richard Wagners Bedeutung für die nationale Kunst (1883).
—— Das moderne Musikdrama (1884).
Norlind, Tobias, Svensk musikhistoria (1901).
—— Almaent Musiklexikon (1913, ausgiebig für Skandinavien).
Nottebohm, Gustav, »Beethoveniana« (I 1872, II 1887, Register von E. Mandyczewski 1888).
—— Mozartiana (1880).
Noufflard, G. Fr., »Hector Berlioz«)1885).
Nougaret, P. J. B., »Spectacles des foires« etc. (15 Bde., Paris 1774—1788).
Ortigue, Jos. Louis d', »De la guerre des dilettanti ou de la revolution opérée par M. Rossini dans l'opèra français« (1829).
—— Du théâtre italien et de son influence sur le goût musical français (1840).
Oesterlein, Nikolaus, »Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek« (4 Bde. 1882—1895).
Osterwald, Wilhelm, »Robert Franz« (1886).
Öttinger, Eduard Maria, »Rossini« (2 Bde., 3. Aufl. 1851 [kom. Roman], französisch von P. Royer 1858).
—— Spontini (1843).
Pagnerre, Louis, »Charles Gounod, sa vie et ses œuvres« (1884).
Paleschi, Giovanni, »Annuario musicale universale« (Mailand, 2. Aufl. 1878).

Paloschi, Giovanni, »Piccolo dizionario delle opere teatrali rinommate« (4. Aufl. 1898).
Panum, Hortense und William Behrend, »Illustreeret Musikhistorie« (2 Bde., Kopenhagen 1897—1904).
Parisini, Federico, »Della vita e delle opere del Padre Giov. Batt. Martini« (1887).
Paul, Oskar, »Geschichte des Klaviers« (1868).
Pauli, W., »J. Fr. Reichardt« (1903).
Perinello, C., »Giuseppe Verdi« (Berlin 1900).
Perotti, Giov. Agostino, »Sullo stato attuale della musica« (1812).
Pfeiffer, Theodor, »Studien bei Hans von Bülow« (6. Aufl. 1909).
Pfohl, Ferdinand, »Die Nibelungen in Bayreuth« (1896).
—— Die moderne Oper (1894).
—— Arthur Nikisch (1900).
—— Richard Wagner (Biogr. 1911).
Picchianti, Luigi, »Luigi Cherubini« (Biogr. 1843).
Picquot, L., »La vie et les œuvres de Luigi Boccherini« (1851, mit Katalog der Werke).
Pigot, Charles, »Georges Bizet et son œuvre« (1886 [1911]).
Pirro, André, »J. S. Bach« (1906, deutsch von B. Engelke 1910).
Pohl, K. Ferd., »Joseph Haydn« (2 Bde. 1875—1882, nicht beendet).
—— Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Konservatorium (1871).
—— Mozart in London (1867); Haydn in London (1867).
Pohl, Richard, »R. Wagner« (1883), »Franz Liszt« (1883).
—— Hector Berlioz. Studien und Erinnerungen (1884).
Poirée, Gabriel, »L'évolution de la musique« (1884).
—— Chopin (Biogr. 1907).
Polidoro, Federigo, »La vita e le opere di Domenico Cimarosa« (1902).
Polinski, Alexander, »Geschichte der polnischen Musik im Umriß« (Lemberg 1907, polnisch).
Polko, Elise, »Faustina Hasse« [Roman] (1860, 2 Bde., 4. Aufl. 1895).
Pougin, Arthur, »Musiciens français du XVIIIe siècle« (1862, kleine Biographien von Campra, Gresnick, Dezède, Floquet, J. P. E. Martini, Devienne).
—— Meyerbeer (1864), Halévy écrivain (1865), W. V. Wallace (1866).
—— Almanach de la musique (1866, 1867, 1868, mit Nekrolog).
—— Léon Kreutzer (1868), Bellini (1868), A. Grisar (1870), Rossini (1870), Auber (1873).
—— Notice sur Rode (1874), Boieldieu (1875), Rameau (1876), Ad. Adam (1876)
—— Verdi (Biogr. 1881, deutsch von Ad. Schulze 1887).
—— Molière et l'opéra comique (1882).
—— L'opéra comique pendant la revolution (1891).
—— Méhul, sa vie, son génie, son caractère (1889 [1893]).
—— Essai historique sur la musique en Russie (1897 [1904]).
—— Jean Jacques Rousseau musicien (1901).
—— Hérold (1912).
Procházka, Rudolf von, »Robert Franz« (1894, in Reclams Univ.-Bibl.).
—— Johann Strauß (1900).
—— Mozart in Prag (1892).
Prod'homme, J. G., »Le cycle Berlioz« (1898), »Hector Berlioz« (1905, deutsch von L. Frankenstein 1906).
—— Paganini (1907).
—— Gounod [1818—1893] (mit A. Dandelot 1911).

Prosniz, Adolf, »Kompendium der Musikgeschichte« (3 Bde. 1889[1901]—1915).
Quantz, Albert, »Johann Joachim Quantz« (1877).
Quatremère de Quincy, A. L., »Recueil des notices historiques lues dans les séances de l'Académie« (2 Bde. 1834—1837).
Radiciotti, Giuseppe, »L'arte musicale in Tivoli nei secoli XVIº XVIIº XVIIIº« (1907).
—— Giov. Batt. Pergolesi (Biogr. 1910).
—— Il teatro e la cultura musicale in Roma sul secondo quarto del secolo XIXº (1906).
Radoux, J. Theodore, »Vieuxtemps, sa vie, ses œuvres« (1891).
Ramann, Lina, »Bach und Händel« (1869).
—— Franz Liszt (Biogr., 3 Bde. 1880—1894).
Rau, Heribert, »Mozart« (Roman, 3 Bde., 2. Aufl. 1860).
Reichardt, Johann Friedrich, »Musikalisches Kunstmagazin« (2 Bde., Berlin 1782—1791).
—— Musikalisches Wochenblatt (1792).
—— Musikalische Monatsschrift (1792; 1793 zusammen mit dem Wochenblatt als »Studien für Tonkünstler« usw.).
—— Berlinische musikalische Zeitung (1805—1806).
—— Musikalischer Almanach« (1796).
—— Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend (2 Teile 1774—1776).
—— Vertraute Briefe über Frankreich (1792—1793).
—— Vertraute Briefe aus Paris [1802—1803] (3 Teile 1804—1805).
—— Vertraute Briefe, geschr. auf einer Reise nach Wien 1808—1809 (2 Bde. 1810). (2 Bde. 1810).
Reimann, Heinrich, »Robert Schumann« (1887).
—— Johannes Brahms (1897, 4. Aufl. 1911 von Br. Schrader).
—— Musikalische Rückblicke (1900).
—— Hans von Bülow (nachgel. 1909).
Reinecke, Karl, »Die Beethovenschen Klaviersonaten« (1899, 4. Aufl. 1905).
—— Und manche liebe Schatten steigen auf (1900), 2. Aufl. 1910).
—— Meister der Tonkunst (1903).
Reißmann, August, »Geschichte des deutschen Liedes« (1874).
—— R. Schumann (3. Aufl. 1879), Fel. Mendelssohn-Bartholdy (3. Aufl. 1893), Fr. Schubert (1873), Joseph Haydn (1879), Joh. Seb. Bach (1881), G. Fr. Händel (1882), Chr. W. von Gluck (1882), Weber (1883), Fr. Lux (1888).
Rellstab, Ludwig, »Iris im Gebiete der Tonkunst« (1836—1837).
—— Aus meinem Leben (2 Bde. 1861).
—— Henriette (Sontag), oder die schöne Sängerin (v. Freimund Zuschauer, 1826).
—— Über mein Verhältnis als Kritiker zu Herrn Spontini (1827).
—— Franz Liszt (1842), Ludwig Berger (1846).
—— Die Gestaltung der Oper seit Mozart (1859).
Ricci, Corrado, »Mozart a Bologna« (1891).
—— Giuseppe Verdi e l'Italia musicale all' estero (1889).
Riehl, W. H., »Musikalische Charakterköpfe (3 Bde. 1853—1861 u. ö.).
Riemann, Hugo, »Epochen und Heroen der Musikgeschichte« (1900 in Spemanns »Goldenes Buch der Musik«, 2. Aufl. 1912).
—— Geschichte der Musik seit Beethoven (1901).
—— Geschichte der Musiktheorie vom 9.—19. Jahrhundert (1898, 2. Aufl. 1920).
Rietsch, Heinrich, »Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts« (1900 [1906]).

Rimbault, E. F., »The pianoforte, its origin, progress and construction« (1860).
—— The organ, its history and construction (1855).
Rimsky-Korssakow, N., »Musikalische Aufsätze und Skizzen« [1869—1907] (mit Vorwort von M. F. Gnessin 1911, russisch).
Rintel, Wilhelm, »Karl Friedrich Zelter« (1861).
Ritter, Frederick Louis, »Music in America« (1883, 1890, 1893).
—— Music in England (1883, 1890).
Ritter, William, »Smetana« (1907).
Rivista Musicale Italiana (seit 1894 in Vierteljahrsheften), redigiert von Luigi Torchi (†) und Fausto Torrefranca.
Rochlitz, J. Fr., Für »Freunde der Tonkunst« (4 Bde. 1824—1832).
Rockstro, W. S., »Life of G. Fr. Haendel« (1883).
—— A general history of music (3. Aufl. 1897).
—— Mendelssohn (1884), Jenny Lind (mit O. Goldschmidt 1891).
Roda, Cecilio de, »La evolucion de la musica« (1906).
—— Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825 [Skizzen von Op. 130 132, 133] (Rivista mus. 1904—1907, auch separat).
—— Las sonatas de piano de Beethoven (1907).
—— Los cuartetos de cuerda de Beethoven (1909).
Rolland, Romain, »Beethoven« (Biogr. 1907).
—— Musiciens d'autrefois (1908 u. ff.).
—— Musiciens d'aujourd'hui (1908 u. ff.).
—— G. Fr. Haendel (1910).
Rousseau, Jean Jacques, »Lettre à Mr. Grimm« (über die Lettre sur Omphale [1752]).
—— Lettre sur la musique française (1753, deutsch von J. Schlett 1822).
—— Lettre d'un symphoniste de l'accadémie royale à ses camérades de l'orchestre (1753).
Rubinstein, Anton, »Erinnerungen aus fünfzig Jahren [1839—1889] (deutsch von E. Kretzschmann 1893).
—— Gedankenkorb (Nachlaß; 1896—97 in »Vom Fels zum Meer« herausg. von H. Wolff).
—— Die Musik und ihre Meister (1892).
—— Die Meister des Klaviers (1899).
Runze, Maximilian, »Loewe redivivus« (1888).
—— Karl Loewe (1905 in Reclams Univ.-Bibl.).
Sachs, Kurt, »Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800« (1908).
—— Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe (1910).
Saint-Saëns, Camille, »Portraits et souvenirs« (1900).
Sandberger, Adolf, »Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius« (1887).
—— Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts (Altbayr. Monatsschr 1899).
Saran, August, »Robert Franz« (1875).
Schafhäutl, Karl von, »Abt Georg Joseph Vogler« (Biogr. 1888).
Schering, Arnold, »Bachs Textbehandlung« (1900).
—— Zur Bachforschung (Sammelb. d. I. M.-G. IV u. V [1904]).
Schiedermair, Ludwig, »Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Hofkapelle« (Sammelb. d. I. M.-G. IX 4 [1909]).
—— Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts (»Simon Mayr«, 2 Bde. 1906—1910).
—— Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus (1908).

Schindler, Anton, »Biographie Ludwig van Beethovens« (1840, 3. [umgearb.] Aufl. 1860, Neuausgabe von A. Kalischer 1909).
—— Beethoven in Paris (1842).
Schletterer, Hans Michel, »Das deutsche Singspiel« (1. Bd. 1863).
—— Joh. Fr. Reichardt, sein Leben und seine Werke (1. Bd. 1865).
—— Studien zur Geschichte der französischen Musik (1884).
Schmid, Anton, »Christoph Willibald Ritter von Gluck« (Biogr. 1854).
Schmid, Otto, »Geschichte der Dreyßigschen Singakademie« [in Dresden] (1907).
—— Musik und Weltanschauung. Die böhmische Altmeisterschule Czernohorskys und ihr Einfluß auf den Wiener Klassizismus (1901).
—— Biographien: Thomas Koschat (1887), Edmund Kretschmer (1890), Michael Haydn (1896).
Schmidt, Leopold, »Zur Geschichte der Märchenoper« (1896).
—— Joseph Haydn (1898 [1907]).
—— Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert (1901).
—— Die moderne Musik (1905).
—— Mozart (1909), Beethoven (1909).
Schmitz, Eugen, »Hugo Wolf« (Biogr. in Reclams Univ.-Bibl. 1906).
—— Richard Strauß als Musikdramatiker (1907).
—— K. von Kaskel (1907).
Schneider, Karl Ernst, »Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung« (3 Bde. 1863—1867).
Schneider, Louis, »Geschichte der Oper und das königliche Opernhaus zu Berlin« (1852).
Schneider, Max, »Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Joh. Seb. Bach« (Bach-Jahrbuch 1905).
Schnerich, Alfred, »Der Messentypus von Haydn bis Schubert« (1892).
—— Messe und Requiem seit Haydn und Mozart (1909).
Schnyder von Wartensee, »Lebenserinnerungen« (nebst Verzeichnis der Werke, Zürich 1888).
Scholz, Bernhard, »Musikalisches und Persönliches« (1899).
—— Erinnerungen; verklungene Weisen (1911).
Schölcher, Victor, »The life of Handel« (1857).
Schreyer, Johannes, »Beiträge zur Bach-Kritik« (1.—2. Teil 1911—1912).
Schröder, B., »Otto Nicolais Tagebücher« (1892).
Schubart, Daniel, »Daniel Schubarts Leben und Gesinnung, von ihm selbst im Kerker aufgesetzt« (2 Bde. 1791—1793).
—— Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1806).
Schumann, Robert, »Neue Zeitschrift für Musik« (begründet und 1835—1844 redigiert von Schumann).
—— Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (4 Bde. 1854, mehrf. aufgelegt).
—— Jugendbriefe, herausg. von Klara Schumann (1885).
—— Briefwechsel mit Henriette Voigt (1892).
Schuré, Eduard, »Histoire du Lied« (1868 u. ö.; deutsch von A. Stahr, neue Ausg. 1903).
—— Le drame musical (2 Bde. 1875, deutsch von H. von Wolzogen, 3. Aufl. 1888).
—— Précurseurs et révoltés (1904).
—— Erinnerungen an Richard Wagner (deutsch von F. Ehrenberg 1900).
Schütz, Rud., »Stephen Heller« (1911).
Schwartz, Rudolf, »Das erste deutsche Oratorium« (1898 im Peters-Jahrbuch).
—— Zur Geschichte des Taktschlagens (das. 1907).
—— Die Tonkunst im 19. Jahrhundert (1900).

Schwarz, Max, »Johann Christian Bach« (Sammelb. d. I. M.-G. II. 3 [1901])
Schweitzer, Albert, »Jean Sebastien Bach, le musicien poète« (Paris 1905, erweitert deutsch 1907).
—— Deutsche und französische Orgelbaukunst (1904).
Seeburg, Franz von, »Joseph Haydn« (Regensburg 1912).
Seidl, Arthur, »Richard Strauß, eine Charakterstudie« (mit W. Klatte 1895).
—— Was ist modern? (1900).
Seiffert, Max, »Geschichte der Klaviermusik« (1. Bd. 1899).
Servières, Georges, »Emanuel Chabrier« [1841—1894] (1911).
—— C. M. v. Weber (1913).
Settaccioli, Giacomo, »Debussy« (1911, deutsch von Fr. Spiro 1911).
Seyfried, Ignaz von, »Rückblicke in das Theaterleben Wiens« (1864).
Shedlock, John South, »The Pianoforte-Sonata, its origin and development« (1875, deutsch von O. Stieglitz 1897).
Sittard, Joseph, »Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg« (1890).
—— Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe (2 Bde. 1890—1891).
Société Internationale Musicale, Bulletin français de la, Paris seit 1905. redigiert von Jules Écorcheville.
Sonneck, Oskar, »Early concert-life in America« [1731—1809] (1907).
Sonnleithner, Joseph von, »Wiener Theater-Almanach« 1794, 1795 u. 1796.
Soubies, Albert, »Histoire de la musique en Russie (1897), Hongrie (1898), Bohème (1898), Portugal (1898)«.
—— La musique Allemande (1896).
—— Histoire de la musique en Espagne (3 Teile 1900).
—— Histoire de la musique en Suisse (1899), Belgique (2 Teile 1901), Hollande (1901), Danemark et Suède (1901), Norvège (1903), Iles britanniques (2 Teile 1904—1905).
—— Histoire du Théâtre lyrique de 1851 à 1870 (1899).
—— Almanach des spectacles [1752—1815] (1902).
—— Le théâtre Italien au temps de Napoléon et de la restauration (1910).
Sowinski, Albert, »Les musiciens Polonais et Slaves anciens et modernes« (1857, Lexikon).
Spitta, Philipp, »Johann Sebastian Bach« (2 Bde. 1873—1880).
—— Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (10 Bde. 1885—1894).
—— Zur Musik (16 Aufsätze 1882).
—— Musikgeschichtliche Aufsätze (1894).
—— Ein Lebensbild Robert Schumanns (1882 in Paul Graf Waldersees Vortrags-Sammlung).
Spohr, Ludwig, »Selbstbiographie« (2 Bde. 1860—1861).
Stassow, Wladimir, »Alexander Borodin« (1889 russisch; französ. von A. Habets 1893).
Steinitzer, Max, »Richard Strauß« (Biogr. 1911); Straußiana (1910).
Stiehl, Karl, »Musikgeschichte der Stadt Lübeck« (1891).
—— Geschichte des Theaters in Lübeck (1902).
Stoecklin, P. de, »Mendelssohn« (Biogr. 1907).
Stratton, Stephen, »Nicolo Paganini« (1907).
Studeny, Bruno, »Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrh.« (1911).
Tappert, Wilhelm, »Wagner-Lexikon; Wörterbuch der Unhöflichkeit« (1887, 2. Aufl. 1903).
Tardini, V., »I teatri di Modena« (3. Bd. [Opern von 1894—1900] 1902).

Tenger, Mariam (pseudonym), »Beethovens unsterbliche Geliebte« (1890).

Thayer, Alexander Wheelock, »Ludwig van Beethovens Leben« (5 Bde. 1866 [1901], 1872 [1910], 1879 [1911], 1907, 1908, beendet bzw. bearbeitet von H. Deiters und H. Riemann).

—— Chronologisches Verzeichnis der Werke L. van Beethovens (1865).

—— Ein kritischer Beitrag zur Beethoven-Literatur (1877, Ehrenrettung der Brüder Beethovens).

Thomas-San Galli, Wolfgang, »Die unsterbliche Geliebte Beethovens; Amalie Seebald« (1909).

Thouret, Georg, »Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker« (1899).

—— Die Musik am preußischen Hofe im 18. Jahrh. (1879 im Hohenzollern-Jahrbuch).

Thrane, Karl, »Friedrich Kuhlau« (1886).

Tiersot, J., »Hector Berlioz et la société de son temps« (1903).

—— Les années romantiques [1819—1842]; correspondance d' Hector Berlioz (1907).

—— Rouget de l'Isle (1892).

—— Les Leçons de musique de Jean-Jacques Rousseau (Sammelb. d. I. M.-G. XIV. 2 [1913]).

—— Gluck (1910).

—— J. J. Rousseau (1912).

Titon du Tillet, Evrard, »Parnasse français« (1727 [1732], Supplemente 1743, 1755, 1760).

Tomaschek, Joh. Wenzel, »Autobiographie« (im Jahrbuch Libussa IV [1845]).

Tschaikowsky, Modeste, »P. J. Tschaikowsky« (Biogr., 2 Bde. 1902, deutsch von P. Juon 1904).

Udine, Jean d', »Gluck« (1912).

Ulibischew, Alexander, »Mozarts Leben und Werke« (4 Bde. 1859).

Unger, Max, »Auf Spuren von Beethovens unsterblicher Geliebten« (1911).

Valetta, Ippolito, »Chopin, la vita e le opere« (1910).

Vallat, Léon, »La musique à l'Académie de Lyon au XVIIIe siècle« (1908).

Van der Straeten, Edmond, »Voltaire musicien« (1878).

—— La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle (8 Bde. 1867—1888).

—— Les théâtres villageois en Flandre (1 Bd. 1874).

Vasconcellos, Joaquim de, »Os musicos Portuguezes« (2 Bde. 1870).

Viardot, Paul, »Histoire de la musique« (1904, mit Vorwort von Saint-Saëns).

—— Rapport officiel sur la musique en Scandinavie (1908).

—— Souvenirs d'un artiste (1910).

Vidal, Louis Antoine, »Les instruments à archet« (3 Bde. 1876—1878).

Vieira, Ernesto, »Diccionario biographico de musicos Portuguezes« (2 Bde., Lissabon 1900).

Villarosa, Marchese, »Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di G. B. Pergolesi« (2. Aufl. 1843).

Villars, François de, »Notices sur Luigi et Federico Ricci« (1866).

Viotta, Henri, »Lexikon der Toonkunst« (3 Bde. 1889).

—— Onze hedendaagsche Toonkunstenaars (1896 [1901]).

Voigt, Waldemar, »Die Kirchenkantaten J. S. Bachs« (1911).

Volbach, Fritz, »Georg Friedrich Händel« (2. Aufl. 1908).

—— Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert (1909, Sammlung Kösel).

Volkmann, Hans, »Emanuele Rincon d'Astorga« (2 Bde. 1911 u. 1919).

Wagner, Richard, »Sämtliche Schriften« (5. Aufl. 12 Bde., Leipzig 1911, auch in Volksausgabe).

Wagner, Richard, »Briefwechsel mit Franz Liszt« (2 Bde. 1888).
—— Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer und Ferd. Heine (1888).
—— Briefe an Aug. Röckel (1887, herausg. von La Mara).
—— Briefe an Ernst Heckel (1898), an Otto Wesendonck (1905), an Mathilde Wesendonck (1904), Familienbriefe 1832—1871 (1906, herausg. von W. Golther), Bayreuther Briefe (1907, herausg. von Glasenapp), Briefe an Minna Wagner (2 Bde. 1908), 15 Briefe (herausg. von El. Wille, 2. Aufl. 1908).
—— Briefwechsel mit seinen Verlegern, herausg. von W. Altmann. I. Breitkopf & Härtel, II. Schotts Söhne (1911).
Wallaschek, Richard, »Geschichte der Wiener Hofoper« (1907—1909 in »Die Theater Wiens«).
Walter, Friedr. W., »Die Entwicklung des Mannheimer Musik- und Theaterlebens« (1897).
—— Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe (1898)
Wasielewski, Joseph von, »Robert Schumann« (Biogr. 1858, 4. Aufl. 1906.
—— Die Violine und ihre Meister (1869, 6. Aufl. 1920).
—— Schumanniana (1883).
—— Beethoven (Biogr., 2 Bde. 1888).
—— Das Violoncell und seine Geschichte (2. Aufl. 1911).
—— Karl Reinecke (1892).
Wassermann, R., »Ludwig Spohr als Opernkomponist« (Dissert., Rostock 1911).
Weber, Gottfried, Musikzeitung »Cäcilia« (1824—1839, bis 1848 fortgesetzt von S. Dehn).
Weber, Karl Maria von, »Sämtliche Schriften« (1908, herausg. von Georg Kaiser).
—— Briefe an Heinr. Lichtenstein (1900, E. Rudorff).
—— »Reisebriefe an seine Gattin Carolina« (1886, Karl von Weber).
—— Briefe an Graf Karl Brühl (1911, Georg Kaiser).
Weber, Max Maria von, »Carl Maria von Weber« (Biogr., 3 Bde. 1864—1866).
Wegeler, F. G. und Ferd. Ries, »Biographische Notizen über L. van Beethoven« (1838, Neudruck 1906).
Weingartner, Felix von, »Die Symphonie nach Beethoven« (1897 [1901]).
Weitzmann, Karl Friedrich, Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur (1879; gänzlich neu bearbeitet s. Seiffert).
Wellesz, Egon, »Giuseppe Bonno« (Sammelb. d. I. M.-G. XI 3, 1910).
Wellmer, August, »Karl Loewe« (1886).
Welti, Heinrich, »Gluck und Calsabigi« (Vierteljahrsschrift f. M.-W. 1891).
Werner, Arno, »Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts« (1911).
Wiel, Taddeo, »I teatri Veneziani al secolo XVIIIo« (1892, Verzeichnis der aufgeführten Werke zum Teil mit näheren Angaben).
Widmann, J. V., »Johannes Brahms in Erinnerungen« (3. Aufl. 1910).
Winterfeld, Karl von und Eduard Krüger, »Briefwechsel« (1898, herausg. von Arthur Prüfer).
—— Über Karl Friedrich Faschs geistliche Gesangswerke (1839).
Winterfeld, Karl von, »Alceste 1674, 1726, 1769, 1776 von Lully, Händel, Gluck« (Berlin 1851).
Wirth, Moritz, »Die Entdeckung des Rheingolds aus seinen wahren Dekorationen« (1896).
—— Mutter Brünnhilde (1906).
Wittmann, M. E., »Cherubini« (1895).

Wolf, Hugo, »Musikalische Kritiken«, herausg. von R. Batka und Heinr. Werner (1911).
—— Briefe an Emil Kauffmann (1903), an Hugo Faißt (1904), an Oskar Grohe (1905), an Paul Müller (Peters-Jahrbuch 1904).
Wolff, Ernst, »Felix Mendelssohn-Bartholdy« (Biogr. 1906).
—— Robert Schumann (Biogr. 1906).
Wolzogen, Hans von, »Erläuterungen zu Richard Wagners Nibelungendrama« (1778).
—— Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel (1886).
—— Was ist Stil? was will Wagner? (1881).
—— Richard Wagners Heldengestalten erläutert (2. Aufl. 1886).
—— Großmeister deutscher Musik [Bach, Beethoven, Mozart, Weber] (1897).
—— Wagner-Brevier (1904).
—— E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner (1906).
—— Wagneriana, Ges. Aufsätze über Wagners Werke vom Ring bis zum Gral (1888).
Wotquenne, Alfred, »Baldassare Galuppi« (1899 [1902]).
—— Thematischer Katalog der Werke Glucks (1904).
—— Thematischer Katalog der Werke K. Ph. Em. Bachs (1905).
Wyzewa, T. de und G. de Saint-Foix, »W. A. Mozart« (2 Bde. 1912).
Zabel, Eugen, »Anton Rubinstein« (1892).
Zelter, Karl Friedrich, »Karl Friedrich Christian Fasch« (1801).

Nachtrag.

Abert, Hermann. W. A. Mozart. Hrsg. als 5. Ausgabe von Otto Jahns Mozart. 1. Teil (1919), 2. Teil (1921).
—— Giacomo Meyerbeer (Jahrb. Peters 1918).
—— J. J. Abert (1916).
Adler, Guido. Methode der Musikgeschichte (1919).
—— Zur Geschichte der Wiener Messen-Komposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. (Studien zur MW. III, 1916.)
Altmann, Wilhelm. Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchesterwerken (1919).
Anton, Karl. Beiträge zur Biographie Carl Loewes (1912).
Augé de Lassus, C. Saint-Saëns (1914).
Bauer, Moritz. Die Lieder Franz Schuberts. I. (1915).
Becking, G. Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema (1921).
Beckmann, Gustav. Das Violinspiel in Deutschland vor 1700 (1918).
Behrend, William. Niels W. Gade (1917).
Bekker, Paul. Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler (1918).
—— Gustav Mahlers Sinfonien (1920).
—— Franz Schreker (1919).
—— Neue Musik (1919).
Berend, Fritz. N. A. Strungk 1640—1700 (1915).
Bettelheim, Anton. Leben und Wirken des Frl. Rochus von Liliencron (1917).
Bie, Oskar. Die Oper (1913 u. öfter).
Blessinger, Karl. Studien zur Ulmer Musikgeschichte im 17. Jahrh., insbes. über .... S. A. Scherer (1914).
Bopp, A. Friedrich Silcher (1916).
Bücken, F. Anton Reicha, sein Leben und seine Kompositionen (1912).
Cahn-Speyer, R. Handbuch des Dirigierens (1919).
Combarieu, J. Histoire de la musique. Band II u. III (1913 u. 1920).
Cucuel, G. La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII[e] siècle (1913).
—— Les Créateurs de l'Opéra Comique français (1914).
Dahms, Walter. Schumann (1916).
—— Mendelssohn (1919).
Dauriac, A. Meyerbeer (1913).
Decsey, Ernst. Anton Bruckner (1919).
Dent, Edw. J. Mozarts operas: a critical study (1913).
Deutsch, O. E. Franz Schubert. Briefe und Schriften (1919).
Donath, G. Fl. L. Gaßmann als Opernkomponist (Adlers Studien z. MW. II, 1915).
Falck, Martin. Wilh. Fr. Bach (1913).
Fehr, Max. Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes (1912).
Fischer, W. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klass. Stils (Adlers Studien z. MW. II, 1915).

Friedlaender, Max. Zuccalmaglio u. das Volkslied. (Jahrb. Peters 1918.)
Gaartz, Hans. Die Opern Heinrich Marschners (1912).
Gál, Hans. Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven. (Studien z. MW. III, 1916).
Georgii, W. C. M. v. Weber als Klavierkomponist (1914 ff.).
Gluck-Jahrbuch, hrsg. v. H. Abert, 1—4 (1914 ff.).
Goldschmidt, Hugo. Die Musikästhetik des 18. Jahrh. (1915).
Guckel, H. E. Katholische Kirchenmusik in Schlesien (1912).
Halm, A. Die Symphonie Anton Bruckners (1914).
Hase, O. v. Breitkopf und Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht. 2 Bde. (1917/19).
Holl, Karl. Rudi Stephan (1920).
Istel, Edgar. Das Buch der Oper (1919).
Kahl, Willi. Das lyrische Klavierstück Schuberts u. seiner Vorgänger seit 1810. (Arch. f. MW. 1921.)
Kapp, Jul. Paganini (1913).
—— Berlioz (1917).
—— Franz Schreker (1921).
Klafsky, A. Mich. Haydn als Kirchenkomponist. (Adlers Studien z. MW. II, (1915.)
Knappe, Heinrich. Friedrich Klose (1921).
Krebs, Karl. Meister des Taktstocks (1919).
Krehbiel, H. E. Chapters of opera . . ., the lyric drama in New York from its earliest days. 3. Aufl. (1911).
Kreiser, Kurt. C. G. Reißiger (1918).
Kretzschmar, Hermann. Geschichte der Oper (1919).
Kroyer, Theodor. Joseph Rheinberger (1916).
—— Die circumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte. (Jahrbuch Peters 1919.)
Krug, Walter. Die neue Musik (1920).
Kurth, Ernst. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie (1917).
—— Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners »Tristan« (1920).
Lange, Fritz. Josef Lanner u. Johann Strauß. 2. Aufl. (1919).
Lamy, F. Jean François Le Sueur (1912).
Liszt, Franz. Briefe an seine Mutter (1919).
Mauclair, C., Histoire de la musique européenne 1850—1914 (1914).
Maurer, Jul. Anton Schweitzer als dramatischer Komponist (1912).
Mengelberg, C. R. G. A. Ristori (1916).
Mersmann, Hans. Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklass. Kammermusik in Deutschland (Arch. f. MW. 1920.)
Meyer, Kathi. Der chorische Gesang der Frauen mit bes. Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet. 1. Teil: Bis z. Zeit um 1800 (1917).
Moos, Paul. Die deutsche Ästhetik der Gegenwart (1920).
Mozart. Die Briefe W. A. Mozarts u. seiner Familie. Hrsg. v. L. Schiedermair. 4 Bände (1914 f.).
Müller, Erich H., Angelo und Pietro Mingotti (1917).
Nef, Karl. Gesch. der Sinfonie u. Suite (1921).
Niemann, Walter. Die Musik seit Richard Wagner (. . der Gegenwart [1913 und öfter]).
—— Meister des Klaviers (1919).
—— Brahms (1920).
Noack, Friedr. Christoph Graupners Kirchenmusiken (1916).

Paulke, K. J. Th. Roemhildt (Arch. f. MW. I, 1919).

Perger-Hirschfeld, Geschichte der k. k. Ges. der Musikfreunde in Wien. 2 Bände (1912).

Pfitzner, Hans. Futuristengefahr (1918).

—— Die neue Ästhetik der musikal. Impotenz (1919).

Pirro, André. Dietrich Buxtehude (1913).

—— Schütz (1913).

Pollak-Schlaffenberg, Irene. Die Wiener Liedmusik von 1778—1789 (Adlers Studien z. MW. V, 1918).

Prod'homme, J. G. La jeunesse de Beethoven (1920).

Prunières, Henry. L'opéra italien en France avant Lully (1913).

—— Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully (1914).

Quatrelles, L'Epine, M. Cherubini (1913).

Rau, C. A. Loreto Vittori. (Münch. Diss. 1917.)

Raymont-Duval, P. H. La musique romantique en Allemagne (1914).

Reipschläger, E. Schubaur, Danzi und Poissl als Opernkomponisten (1911).

Riedinger, Lothar. C. v. Dittersdorf als Opernkomponist. (Adlers Studien z. MW. II, [1915].)

Riemann, Hugo. L. von Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formaltechnische Analyse mit historischen Notizen. 3 Bände (1917—1919).

Rolland, R. Voyage musical au pays du passé (1920).

Sachs, Curt. Barockmusik. (Jahrb. Peters 1919.)

Sandberger, A. Zur Gesch. der Oper in Nürnberg (Arch. f. MW. I, 1918).

Scharlitt, Bernard. Chopin (1919).

Schering, Arnold. Die expressionistische Bewegung in der Musik. In: Einführung in die Kunst der Gegenwart (1919).

—— Die Leipziger Ratsmusik von 1650—1775 (Arch. f. MW. 1921).

Schipke, Max. Der deutsche Schulgesang von J. A. Hiller. ... 1775—1875 (1913).

Schmidt, G. Fr. Georg Caspar Schürmann (1913).

— Die älteste deutsche Oper in Leipzig. (Sandberger-Festschrift 1918.)

Schmitz, Eugen. Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts. I.

—— Gesch. der weltlichen Solokantate (1914).

Schubert, Franz. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Hrsg. v. O. E. Deutsch. Bisher nur Band II, 1 und III (1913).

Schulze, Friedr. Hundert Jahre Leipziger Stadttheater (1917).

Schünemann, G. Gesch. des Dirigierens (1913).

Seiffert, Max. Johann Krieger. Verzeichnis seiner Vokalwerke (1919).

Seré, Octave. Musiciens français d'aujourd'hui (1911).

Specht, Richard. Richard Strauß (1921, 2 Bände).

—— Gustav Mahler (1918).

Stefan, Paul. Gustav Mahler (1910, öfter aufgelegt).

Striffling, L. Exquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIIIe siècle (1912).

Steinitzer, Max. Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams (1919).

—— Meister des Gesangs (1920).

Tanner, R. J. D. Heinichen als dramat. Komponist (1916).

Unger, Max. Beethovens Freundschaftsverkehr mit S. A. Steiner und Tob. Haslinger (1920).

Verdi, G. I. Copialettere, edd. Cesari e Luzio (1913).

Volkmann, Robert. Briefe. Hrsg. v. Hans Volkmann (1916).
Wagner, Rich. Briefe an Hans v. Bülow (1916).
—— Briefe an Julie Ritter. Hrsg. v. S. v. Hausegger (1920).
Waltershausen, H. W. v. Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen. I—III [Die Zauberflöte. Das Siegfried-Idyll. Der Freischütz] (1919).
—— Rich. Strauß (1920).
Wellesz, Egon. Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708 (Adlers Studien zur MW. VI, 1919).
—— Die Ballett-Suiten von J. H. und A. A. Schmelzer (1914).
Wolf, Johannes. Handbuch der Notationskunde. 2. Teil. Tonschriften der Neuzeit (1919).
Wortsmann, St. Die deutsche Gluck-Literatur (1914).
Ziegler, Benno. Placidus von Camerloher, 1718—1782 (1919).

IX. BUCH

DIE VERSCHMELZUNG DES MONODISCHEN STILS MIT DEM POLYPHONEN IN DER KUNST DER DEUTSCHEN ALTKLASSIKER SCHÜTZ, BACH UND HÄNDEL



XXV. Kapitel.

Von Schütz zu Bach.

§ 91. Die selbständige Entwickelung der deutschen Kirchenmusik bis 1700.

Die Entwickelung des mehrchörigen Tonsatzes durch die Meister der venezianischen Schule hatte bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf die Heranziehung von Instrumenten sowohl zur Verstärkung als auch zur Erweiterung des Umfangs nach der Höhe und Tiefe über die Normalgrenzen der Singstimmen hinaus geführt[1]). Die Orgel mit ihren 4′-, 2′-Stimmen usw. einerseits und den 16′-Stimmen andererseits hatte längst die prächtige Wirkung der Oktavverdoppelungen offenbart und die Wege gewiesen, wie man ohne jede Gefahr für die Deutlichkeit der Textur den Glanz und die Fülle durch mit der Oberstimme gehende kleine Flötenarten und mit den Bässen gehende Kontrabaßinstrumente vermehren könne. Aber auch die Besetzung einzelner Stimmen und selbst ganzer Chöre mit Instrumenten statt mit Sängern erschien in mehrchörigen Werken, wo ja, wie wir wissen (II², S. 7 f.), der Satz Note gegen Note den durchimitierenden Satz immer mehr zurückdrängte, unbedenklich und gefeit gegen die von den Parteigängern des monodischen Stils vorgebrachten Anfechtungen.

Es kann darum nicht wundernehmen, wenn sich herausstellt, daß schon um 1600 sich eine förmliche Praxis herausgebildet hat, wie man für mehrchörige Kompositionen mit einer kleinen Zahl verfügbarer Sänger auskommen kann, nämlich mit einer wohlbedachten Zusammenstellung von Instrumenten und Singstimmen. Wieweit etwa diese Praxis noch ins 16. Jahrhundert zurückreicht,

[1]) Michael Prätorius, Syntagma III, S. 96: »Denn etliche Instrumenta simplicia als vornemblich die Flöitten seyend allezeit eine oder auch zwei Oktaven höher nach dem Fußthon zu rechnen als der Gesang an ihm selbst gesetzt ist; und ist in solchem Falle nicht anders als wenn man in einer Orgel viel und mancherley Stimmen . . . in unisono, Oktaven, Superoktaven auch Unteroktaven, dem großen Untersatz« usw.

ist noch nicht genauer untersucht worden und nicht allzuleicht festzustellen, weil die Komponisten darauf bezügliche Anweisungen den Werken noch nicht beifügten. Wenn aber G. Gabrieli in den Sacrae symphoniae von 1597 den als *Cappella* bezeichneten Chor als *Chorus vocalis* verstanden wissen will, so ist damit für die anderen Chöre die Mitwirkung von Instrumenten zugleich erwiesen. Nach Prätorius, Syntagma III, S. 133, ist aber auch in den anderen Chören mindestens eine *concertat-* (Menschen-) Stimme selbstverständlich. Für einige der mehrchörigen Tonsätze des ersten Teils seiner Musae Sioniae (1605) gibt aber Prätorius in der Nota ad lectorem des zweiten Teils (1607) bereits ausführlichere Anweisungen über die Besetzung:

»Dann weil etliche im ersten Theil mit hohen Discanten gesetzt, welche (wegen dessen daß der unterste Baß das 𝄢 signatum auf der nächst obersten Lini) nicht wol transponirt werden können und also gar wenig Knaben solches mit ihrer Stimme zu erreichen, so kann man zu dem Cant Alt Tenor **Primi Chori 3 Cornetten** oder **drei Fidlen** oder auch **Cornetten und Fidlen**, wie man es haben kann, und zu dem Baß einen guten Tenoristen humana voce; zu den Cantu infimi Chori weil derselbe meistlich ein Alt kann man einen guten Altisten, und dem Alt Tenor Baß 3 Posaunen oder zwo Posaunen und eine Baßgeigen entweder allein oder zu jedem eine Menschenstimme darneben ordnen, doch daß eine liebliche linde Stimm in der Orgel, wenn es sein kann, mit untergegriffen werde. Die andern aber, die gleichen Chor, als zween gleiche Cant Alt haben, kann ein jeder nach seiner discretion außtheilen, auffs best er weiß, mit allerlei Instrumenten und Menschenstimmen, doch daß allzeit zu einem jeden Diskant weil dieselben fürnemlich den Choral führen, ein Knabe oder nach Gelegenheit zweene genommen werden, damit das gemeine Volk den Text und gewöhnliche Melodey desto besser zuvornemmen.«

Man wird diese Disposition nicht für eine Neuerung Prätorius' selbst zu halten haben, sondern nur für eine Festlegung eines bereits verbreiteten Gebrauchs, der sich aber allerdings erst um diese Zeit zu festen Normen entwickelt zu haben scheint, wie man aus der zunächst noch schwankenden Terminologie schließen muß. Vor allem erhält der Terminus Cappella (Capella) einen veränderten Sinn; er bedeutet schon bei Prätorius 1607 und in der Folge nicht wie bei Gabrieli die Besetzung nur mit Menschenstimmen, sondern vielmehr die ad libitum mit Menschenstimmen und Instrumenten und wird identisch mit Ripieno oder Complementum für einen Chor, der nicht allein verwendet wird, sondern nur als Verstärkung zu den wesentlichen Hauptstimmen, dem Coro concertato, hinzutritt.

Geronimo Giacobbis Salmi concertati a 2 e più cori (1609) und Viadanas vierchörige Psalmen (1612) geben eingehende Aufschlüsse (die Vorrede der ersteren ist im Katalog des Liceo musicale von Bologna Bd. 2 abgedruckt, die des letzteren in Haberls Repertorium I, im Auszuge auch bei Ambros, Gesch. IV³, S. 239). Viadana bestimmt für seine vier Chöre:

I. Chor: fünfstimmig, solistisch besetzt mit Singstimmen und mitgehender Orgel, allenfalls auch einem Chitarrone.

II. Chor: Capella, mindestens mit 16, besser mit 20—30 Singstimmen und Instrumenten.

III. Chor (vier hohe Stimmen):
1. Sopran = Sopranissimo = Kornett oder Violine.
2. Sopran: ein sehr guter oder 2—3 Sopranisten.
3. Stimme (Alt) mehrfach mit Sängern, Violinen und Krummhörnern.
4. Stimme (Tenor) mehrere Sänger und Trombone, Violone und Orgel (in der höheren Oktave).

IV. Chor (vier tiefe Stimmen): ein sehr tiefer Alt, tiefe Violinen und krumme Kornette (also tiefe Instrumente).

Hier finden wir Viadana, den Schöpfer der Kirchenkonzerte für nur eine, zwei, drei oder vier Singstimmen mit Generalbaß, als einen der bedeutenderen Vertreter des mehrchörigen kirchlichen Tonsatzes wieder. Daß beide Literaturen sich sehr wohl miteinander vertragen, bedarf keines Nachweises. Wohl aber ist es nützlich, darauf aufmerksam zu machen, daß gerade diese beiden Kunstgattungen bei den deutschen Komponisten begeisterte Aufnahme und Nachfolge fanden, während die Monodie, wie wir sahen, nur langsam und in beschränktem Maße in Deutschland Wurzel faßte. Doch muß noch ergänzend angemerkt werden, daß die vollstimmige Schreibweise mit Mischung von Vokal- und Instrumentalstimmen den Deutschen noch mehr zusagte als die Komposition für nur eine oder zwei Singstimmen mit Orgel (Continuo). Auch dafür ist uns wieder Michael Prätorius ein guter Gewährsmann. Er schreibt im dritten Teile seines Syntagma musicum (1620) S. 116:

»Derweil etlichen unter uns Teutschen, so der jetzigen newen Italienischen Invention, so man bißweilen nur eine Concertat-Stimme allein, zu zeiten zwo oder drey, in eine Orgel oder Regal singen lest, noch ungewohnt, diese Art nicht so gar wolgefället, in der Meynung, der Gesang gehe gar zu bloß und habe bey denen, so die Music nicht verstehen, kein sonderlich ansehen oder gratiam« usw.

Prätorius schlägt darum vor, auch zu Viadanas, Agazzaris, Cifras Konzerten (soweit sie nur eine oder zwei, höchstens drei Stimmen haben) ein »Capella fidicinia« hinzuzuschreiben, dann »würde man die Auditores bey uns in Teutschland, welche noch zur Zeit in diese newe Art allerdings sich nicht zu richten wissen, damit verlocken und gleichsam weiter infasciniren, daß sie ein gut Genügen und Contentament daran ungezweiffelt haben würden«. (Das würde nach Prätorius' Ansicht auch für die Organisten sehr angenehm sein, die sich mit dem Generalbaßspiel nicht recht abzufinden wissen.)

Man beachte wohl, daß diese Idee des Prätorius eigentlich nichts Geringeres bedeutet als eine Verquickung der beiden Gebiete (desjenigen der Mehrchörigkeit und desjenigen der beschränkten Stimmenzahl), und daß tatsächlich eine solche Verquickung durch die deutschen Komponisten in umfassender Weise durchgeführt worden ist. Man muß sogar noch weiter gehen und sagen, daß auch Elemente der wirklichen Monodie der Italiener in diesen Verschmelzungsprozeß einbezogen wurden, nämlich die mehr nur deklamierende Behandlung der Melodiestimme, aber nicht die bewegungsarmen Bässe der reinen Monodien; gegen diese verhält sich Deutschland fast bis zum Ende des Jahrhunderts ablehnend, und erst auf dem Umwege über die Oper und die weltliche Kantate gelangen sie schließlich auch in die Kirchenmusik (bei Buxtehude).

Man begreift die ganz eigenartige und selbständige Entwickelung, welche die protestantische Kirchenmusik in Deutschland erfährt, wohl am besten, wenn man annimmt, daß dieselbe nur eine langsame und allmähliche Umbildung des Stils des 16. Jahrhunderts durch Aufnahme und Absorption der verschiedenen neuen Anregungen ohne eine auffällige Revolution bedeutet. Wenn J. H. Schein für seine Waldliederlein (Musica boscareccia 1621, 1626, 1628) in der vorausgeschickten Instructio pro simplicioribus anheimgibt diese dreistimmigen weltlichen Lieder entweder ganz vokal (zwei Soprane und Baß, oder auch zwei Tenöre und Baß, oder endlich Sopran, Tenor und Baß) mit oder ohne ein begleitendes »Corpus« auszuführen, oder aber die beiden Soprane singen, den Baß aber von Posaune, Fagott oder Violone »fein stille« spielen zu lassen, oder schließlich auch den zweiten Sopran einer Violine oder Flöte zu übertragen, oder ihn ganz wegzulassen und »auff Concertenart« nur den gesungenen ersten Sopran von einem Corpus (von Generalbaßinstrumenten) begleiten zu lassen, so erkennt man deutlich die Mischung älterer und neuerer Praktiken. Denn die Ausführung solcher Tricinien mit Ersetzung einzelner Stimmen durch Instrumente ist ja zweifellos eine im ganzen 16. Jahrhundert in Deutsch-

land geübte Praxis; auch, daß nur die Oberstimme in Frage kommt wenn nur eine Stimme gesungen wird, hat nichts mit der Florentiner Reform zu tun, sondern ist hinlänglich durch die Gewöhnung an die Villanellen motiviert, für welche ja die Oberstimme als eigentliche Melodie, als Träger des Ausdrucks durchaus charakteristisch ist. Von der Faktur der deutschen Lieder des 15. Jahrhunderts mit dem Tenor als führender gesungenen Stimme (vgl. II[1], S. 119—120) steht diese Schreibweise also freilich sehr weit ab. Für diejenigen von Scheins Liedern, welche Note gegen Note gesetzt sind, bedarf es sogar nicht einmal der Bezugnahme auf die italienischen Villanellen, sondern es genügt der Hinweis auf das schlichte Tanzlied, das nirgends ganz abgestorben ist und mit dem gleichzeitigen Vortrage derselben Textsilben bis ins Mittelalter zurück sich selbst gleichgeblieben ist. Aber eine ganze Reihe der Waldliederlein sind doch so stark mit Elementen des imitierenden Stils durchsetzt, daß diese Freigabe der Art der Besetzung und Ausführung einigermaßen bedenklich erscheint. Zum mindesten dürfte der Akkompagnist, wenn nur die Oberstimme gesungen wird, die Mittelstimme in ähnlicher Weise zu verwerten haben, wie solches Biagio Marini (1626 für eine Triosonate verlangt, wenn der zweite Diskant nicht mit Violine oder Kornett besetzt wird (vgl. II[2], S. 102). Immerhin wird man Scheins Waldliederlein doch den allerersten Versuchen in Deutschland auf dem Gebiete der weltlichen Monodie zurechnen müssen. Die eventuelle Besetzung einer der beiden Unterstimmen oder beider mit Instrumenten ist aber zugleich symptomatisch für die Hinneigung der deutschen Komponisten zu solcher Mischung von Singstimmen und Instrumenten auch im kleinen Ensemble und tritt nun ein paar Jahre später (1629) auch bei Heinrich Schütz in der kirchlichen Musik bestimmt hervor, da aber nicht mehr mit Freistellung der Besetzung, sondern sogleich mit bestimmter Unterscheidung von Vokal- und Instrumentalstimmen. Bei den Italienern reichen die ersten Versuche aber noch weiter zurück. Arcangelo Borsaro schreibt schon 1605 für zwei Singstimmen und zwei Posaunen mit B. c. seinen Novo giardino di Concerti a 4, und der Engländer Thomas Ford schreibt 1607 Dialoge (!) für zwei Singstimmen und zwei Baßviolen: Musicke of soundry kinds.
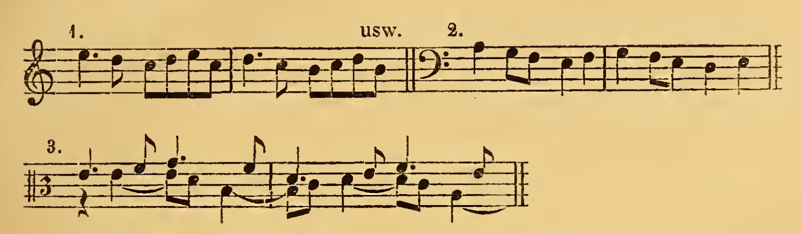
Wichtiger für die fernere Entwickelung wurden die als integrierender Bestandteil in die gedruckten Vokalkompositionen aufgenommenen instrumentalen Ritornelle. Denn man darf wohl als sicher annehmen, daß der Gebrauch, Vokalsätze durch instrumentale Sätze einzurahmen, aber nicht durch zugehörige sondern nur dem Charakter nach dafür geeignete, sehr viel älter ist. Alle Praeambula, Intonationes usw. haben ja daher direkt ihre Namen,

und Michael Prätorius weiß (Syntagma III, S. 108 ff.) die als etwas Neues aus Italien kommenden Ritornelle nicht anders zu erläutern, als daß er sie mit einem Tanzstück (Pavane, Galliarde, Courante usw.) vergleicht, das als Intermezzo zwischen Gesängen gespielt wird. Es scheint, daß kein Geringerer als Monteverdi den Anfang damit gemacht hat, solche Ritornelle den Gesängen gleich beizugeben, und zwar zuerst in seinen Scherzi musicali vom Jahre 1607 (herausgegeben von seinem Bruder Giulio Cesare Monteverdi)[1]. Es sind das, sowohl die Lieder selbst als die Ritornelle, sehr einfache, schlicht Note gegen Note gesetzte Sächelchen von kleinem Umfange. Die Ritornelle sind wie die Gesänge selbst dreistimmig (zwei Diskante und Baß): während der Gesänge haben die Instrumente keinen selbständigen Part, sollen aber dennoch mitspielen (ebenso findet das Mitspielen statt in der von mir in den Sammelb. d. I. M.-G. XIV 1 mitgeteilten Schlußnummer, Balletto betitelt, einer Suite von sechs Tanzliedern verschiedenen Charakters, denen eine Entrata ohne Text vorangestellt ist). Darüber informiert uns näher die Anweisung, die G. C. Monteverdi für die Ausführung der dreistimmigen Kanzonetten gibt. Es sollen nämlich die Ritornelle zu Anfang zweimal vorgespielt werden und dann wieder einmal nach jeder Strophe. Von den Strophen soll die erste von drei Singstimmen (zwei Sopranen und Baß [zwei Tenören und Baß]) mit mitgehenden Instrumenten (zwei V^i^ und Baß) gesungen werden; die mittlere Strophe vom ersten Sopran (oder 8va bassa^ vom ersten Tenor) allein mit Instrumenten und die Schlußstrophe wieder mit drei Singstimmen und mitgehenden Instrumenten. Ob in solcher Disposition etwa noch die Tradition der alten Tanzlieder fortlebt, oder ob sie ein neuerliches Wiederzurückgreifen auf eine alte Praxis bedeutet, wird sich leider schwerlich feststellen lassen. Man beachte die ähnlichen, aber keineswegs identischen Anweisungen Scheins (S. 6). Jedenfalls verändern diese Anweisungen das Gesicht dieser kleinen Liederchen ganz erheblich und dürfen nicht übersehen werden.
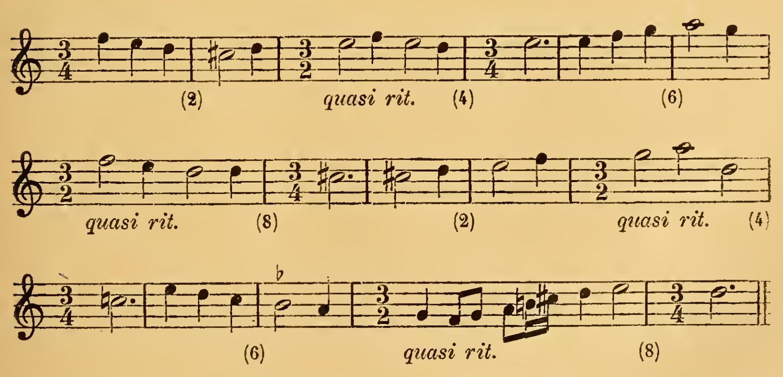
Drei Jahre später gab Claudio Monteverdi ein Buch kirchlicher Kompositionen heraus, die ebenfalls in zwei Fällen Ritornelle den Gesangsstücken als integrierende Bestandteile einverleiben: »Sanctissimae Virgini. Missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae cum nonnullis sacris concentibus. Ad sacella sive Principum cubicula accomodata« (Venedig 1610). Prätorius berichtet (a. a. O.) ausführlich über die Ritornelle des Hymnus Ave maris stella und

[1] Auch der im gleichen Jahre (1607) aufgeführte Orfeo hat ja mehrere Gesänge mit Ritornell (vgl. II², S. 197, 206).

des Psalms Dixit Dominus Domino meo in Monteverdis Werk, erwähnt auch, daß er Monteverdis Vorgange sich mit seiner 3—5chörigen Messe über den Choral Kyrie fons bonitatis angeschlossen habe. Die Ritornelle Monteverdis sind übrigens in beiden Fällen herzlich unbedeutend; sie bestehen aus sequenzartigen Schiebungen zweitaktiger Motive, im Dixit dominus drei im Umfange von sieben, fünf und fünf Takten $^4/_4$-Takt mit den Motiven (siebenstimmig ganz schlicht gesetzt):



Das fünfstimmige, dreimal notengetreu wiederkehrende Ritornell des Ave maris stella ist länger, übrigens denen der Scherzi von 1607 verwandt. Es besteht aus viermal fünf Takten $^3/_2$ (in einigen Stimmen stehen drei ◇ statt drei 𝅗𝅥 im Takt, was interessant ist als Beleg für die Gleichbedeutung beider Taktarten); die fünf Takte sind aber in Wirklichkeit nur vier mit ausgeschriebenem Ritardando des dritten Taktes jeder Phrase. Die Melodie stehe hier als Beispiel der auch sonst sehr häufigen, auch bei den deutschen Meistern des 17. Jahrhunderts anzutreffenden Dehnung des vorletzten Taktes auf das Doppelte, gewöhnlich mit 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 im $^3/_4$-, bzw. ◇ ◇ ◇ im $^3/_2$-Takt (Hemiolien, Traynour):



Dieselbe Taktordnung (Dehnung des dritten Taktes in jedem Halbsatze) haben auch die im $^3/_4$-Takt komponierten Strophen des Hymnus

(2. Summum illud Ave, 3. Solve vincla reis, 4. Monstra te esse natum, 5. Virgo singularis), ebenfalls scheinbar fortgesetzt fünftaktige Bildungen.

Die historische Bedeutung dieser vermutlich ersten einer kirchlichen Vokalkomposition einverleibten Ritornelle wird natürlich durch ihren geringen musikalischen Wert nicht in Frage gestellt. Man beachte aber, wie hoch sich gleich Schütz über diese Vorbilder erhebt.

Daß um diese Zeit wirklich ein allgemeiner Gebrauch bestand, Instrumentalstücke den Kirchengesängen voraus- und nachzuschicken, bzw. zwischen dieselben einzuschieben, geht auch mit Bestimmtheit aus dem zehnten Abschnitt der von Prätorius seiner Polyhymnia vorausgeschickten »Ordinantz« hervor, wo es heißt:
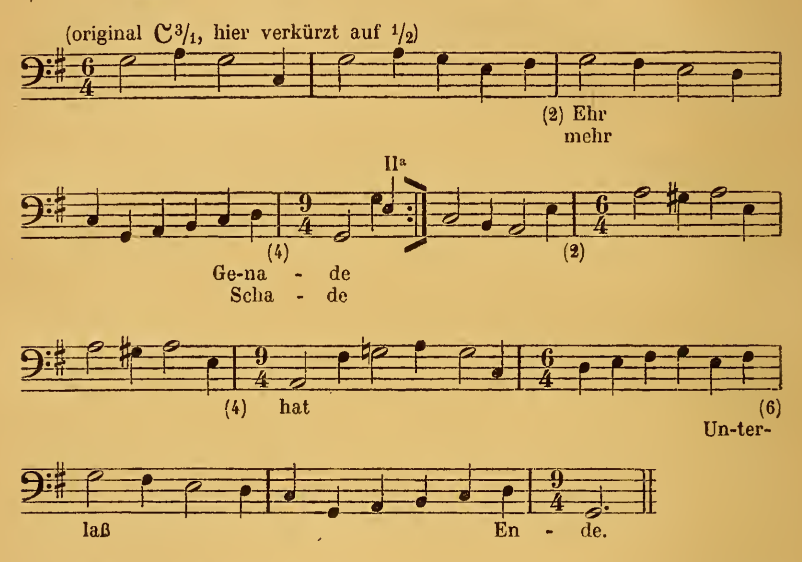
»Demnach ich auch . . . . bei allen diesen Concert-Gesängen die dazu gehörigen Sinfonias und Ritornellen nicht allzeit mit einmengen wollen; So kann ein jeder nach seinem gefallen aus meiner Melpomene oder Polyhymnia Instrumentali uff jeden Clavem per omnes Modos seu Tonos sowol ♭molles als ♮duros mit 2, 3, 4, 5, 6 und 8 Stimmen, nach dem er mit Instrumentisten versehen, herausser suchen und in anfang, mittel und ende des Concert-Gesangs, nach dem er zeit übrig hat und es ihme gut deucht Musiciren lassen. Oder man kan aus andern Autoren deren jetzo überheuffig ans Liecht kommen, die allerbesten Paduanen, Galliarden, Mascheraden, Canzonen, Sarabanden, Couranten, Volten und dergleichen oder aus meinen Tocaten a 5 so mit den Namen Thalia intituliret, und einem oder dem andern zum besten gefallen möchten, selbst herauß lesen und sich jetzt angedeuteter massen zu nutz machen.«

Man braucht somit nicht eben allzu interessiert nach dem Urheber der Sinfonien und Ritornelle zu forschen. Wie in den Opern und beim Vortrag von Liedern sind ganz gewiß auch in der Kirche dieselben zunächst längere Zeit nicht als Teile der Gesangskompositionen angesehen worden, sondern als die Gesänge unterbrechende, Pausen füllende fremde Elemente, von denen weiter nichts gefordert wird, als daß sie in derselben Tonart stehen wie die Gesänge, damit sie nicht dem Wiederbeginne des Gesangs unnötige Intonationsschwierigkeiten machen. Man bedenke dazu, wie lange die Opern-Sinfonie (Ouvertüre) diesen Mangel innerer Beziehungen zu dem Inhalte und der Musik der Oper selbst bewahrt hat! Schließlich muß es beinahe Verwunderung erwecken, daß doch sogar schon in Monteverdis Orfeo ein paar Fälle vorkommen, wo die Ritornelle sich motivisch als den zugehörigen Gesängen verwandt erweisen (vgl. II², S. 281 und 300 bei Domenico Belli und Fr. Rasi das

vielleicht früheste Vorkommen von Ritornellen, die mit den zugehörigen Gesängen identisch sind).

Die von Prätorius beschriebene Komposition des Hymnus »Ave maris stella« durch Monteverdi (in den Psalmen von 1610) gehört durchaus zu den Anfängen der Kantate, sofern die Strophen 2—6 über demselben Baß abweichend komponiert sind (2. Str. vierstimmig, 3. Str. Alt Solo, 4. Str. Sopran I Solo, 5. Str. Sopran II Solo, 6. Str. Tenor Solo) und dazwischen ein fünfstimmiges Ritornell (ohne Text, im Tripeltakt) gleichlautend wiederholt, Anfang und Schluß aber (1. und 7. Strophe) von beiden Chören mitsamt Instrumenten (Tutti) vollständig vorgetragen. Diese Art der Anlage hat bei den Komponisten protestantischer Kirchenlieder sehr wenig Nachfolge gefunden, zweifellos darum, weil sich bereits gegen 1600 viel zu sehr die Choralmelodien als dasjenige herausgebildet hatten, was konserviert werden mußte; eine Kompositionsweise, die statt dessen den Baß konserviert und die Oberstimmen in jeder Strophe anders bildet, widersprach zu offenbar der führenden Rolle des Chorals, der immer mehr der protestantischen Kirchenmusik ihren spezifischen Charakter gab. Es ist daher eher zu verwundern, daß Heinrich Schütz in seinen Kleinen geistlichen Konzerten (1636 und 1639) doch zwei »Hymnen« gegeben hat, welche in der Art des Monteverdischen Ave maris stella, aber ohne Mitwirkung von Instrumenten, also ohne Sinfonien und ohne Ritornelle, sämtliche Strophen über dem gleichen Baß bringen; es sind: 1. Teil Nr. 24 »Ich hab mein Sach Gott heimgestellt« (18 Strophen!) und 2. Teil Nr. 22 »Allein Gott in der Höh sei Ehr« (4 Strophen), beide mit einem freien Anhange von wenigen Takten mit Wiederholung der letzten Textzeilen. Beider Anlage ist ganz ähnlich, doch verfügt II, 22 nur über zwei Soprane und zwei Tenöre, I, 24 aber über zwei Soprane, Alt, Tenor und Baß, die in Str. 8, 14 und 18 chormäßig (wohl auch mit mitgehenden Instrumenten) zu besetzen sind (Capella), und die Besetzung wechselt dementsprechend in II, 22 für die einzelnen Strophen zwischen: I. zwei Soprane, II. zwei Tenöre, III. Sopran Solo, IV. zwei Soprane und zwei Tenöre; in I, 24 zwischen: I, V, XV Sopran und Tenor, II, XVI Alt und Tenor, III, XIII Alt, Tenor, Baß, IV zwei Soprane, VI zwei Soprane, Alt und Tenor, VII Alt und Baß, VIII, XIV, XVIII Tutti (Capella), IX Sopran und Alt, X zwei Soprane und Tenor, XI Sopran und Alt, XII Sopran und Baß, XVII zwei Soprane und Baß, so daß beinahe alle möglichen zweistimmigen Kombinationen erschöpft werden. In beiden Choralarbeiten ist die Choralmelodie zwar überall mehr oder weniger durchfühlbar, tritt aber nirgend vollständig heraus. Wo in I, 24 der Singbaß mitwirkt, emanzipiert er sich meist von dem

bleibenden Basse, den nur der Continuo fortgesetzt in beiden Werken durchführt. Die Technik der vielen Sätze mit nur zwei Singstimmen und Continuo ist durchaus dieselbe wie in den Romanesken Salomone Rossis (II², S. 88) und Fil. Vitalis (das. S. 355), d. h. überwiegend alternierend oder Note gegen Note, also wirklich auf dem Boden der Monodie stehend. Dem entspricht auch die an Caccinis Manier gemahnende freie rhythmische Struktur mit Erweiterung des Taktes von $^6/_4$ auf $^9/_4$ bei den Hauptzäsuren (4. und 8. Takt) und ausgiebiger Ausnutzung der Möglichkeit, die $^6/_4$ als $^3/_2$ zu messen. Der Baß von II, 22 hat die Gestalt:



Es ist wichtig, anzumerken, daß außer den drei an der Spitze stehenden Nummern für eine Solostimme mit Continuo (auf die allein sich wohl die Beischrift der ersten Nummer »In Stylo oratorio« bezieht) in den übrigens an Viadanas Konzerte von 1602 anknüpfenden »Kleinen geistlichen Konzerten« Schützs noch kein einziger Fall vorkommt, wo der Continuo auch nur ein paar Noten allein hätte, also ein kleines Zwischenspiel einschalten müßte (auch nicht oben in den $^9/_4$-Takten der Zäsurstellen); der gesamte Aufbau ist vielmehr strengstens durch die Singstimmen allein bestritten, und der Baß bleibt durchweg nur deren Stützstimme. Das ist darum immerhin verwunderlich, weil Schütz doch bereits in dem 1629 erschienenen ersten Teile der Symphoniae sacrae das Alternieren gesungener und instrumentaler Melodieglieder in umfassender Weise kultiviert hat. Spittas Hinweis (Ges.-Ausg. VI, S. IX und VII, S. VI), daß

das Jahr der Herausgabe nicht als Jahr der Entstehung genommen werden muß, gewinnt damit größere Bedeutung. Vergleicht man die 1625 erschienenen Cantiones sacrae mit dem 1629 erschienenen ersten Teile der Symphoniae sacrae, so muß man schließen, daß der Titel *Symphoniae* sich auf die Einfügung von Instrumentalstücken (Vorspielen, Ritornellen) und die Heranziehung anderer Instrumente als der für die Ausführung des Continuo bestimmten bezieht. Der Name *Concerto* aber bedeutet nicht die Mitwirkung von Instrumenten, sondern, wie Spitta richtig hervorhebt, die solistische Besetzung der Singstimmen, wie ja auch daraus hervorgeht, daß in doppelchörigen Werken der aus Solostimmen bestehende Hauptchor ebenfalls als »concertato« bezeichnet wird, wie Prätorius betont. Weiter ist daraus aber auch die Lehre zu ziehen, daß Tarquinio Merulas »Sonate concertate« vom Jahre 1637 auf solistische Besetzung Anspruch haben. Die Bezeichnung Sinfonia findet sich nun aber auch in Nr. 1 des ersten Teils der Kleinen geistlichen Konzerte Schützs über einem durch Fermaten abgeschiedenen Einschiebsel von vier Takten Pause in der Singstimme, das nur Noten für den Continuo hat, wie wir es zuerst in Lud. Bellandas Sacri Laudi (1613) und Domenico Bellis Arie vom Jahre 1620 gefunden haben (II^2, S. 320 ff. und 317 ff.); in Nr. 3 der Kleinen geistlichen Konzerte ist ein achttaktiges Zwischenspiel mit Symphonia bezeichnet, aber dem Continuo ist eine ausgearbeitete Oberstimme beigegeben, während in Nr. 2 und Nr. 4 ein paar ganz kurze ($^1/_2$—1taktige) Solostellen des Continuo nicht bezeichnet sind (ebenso in Nr. 1 [a voce sola col B. c.] des zweiten Teils der Kleinen geistlichen Konzerte).

Die Kleinen geistlichen Konzerte und die Cantiones sacrae stehen also bis auf diese kleinen Ausnahmen noch auf dem Standpunkte der Vokalmusik ohne konstitutive Beteiligung des Akkompagnements, und die Cantiones sacrae sogar vollständig auf dem Boden des durchimitierenden Stils des 16. Jahrhunderts; mit Recht hebt Spitta hervor, daß in den Nummern 1—31 und 36—42 der letzteren der Generalbaß entbehrlich ist; nur hätte er auch Nr. 29 ausnehmen müssen, das ja ebenso wie Nr. 32—35 nicht einen Basso seguente, sondern einen unentbehrlichen Basso continuo hat. Nur diese fünf Motetten gehören ebenso wie die Kleinen geistlichen Konzerte der von Viadana zuerst gepflegten neuen Gattung an. Auch die mehrchörigen Psalmen Schützs vom Jahre 1619 enthalten einzelne längere Stellen (I. Teil Nr. 10 und 12, II. Teil Nr. 5 und 13) für eine Solostimme mit Continuo, die dem neuen Stil angehören (doch nicht mit den starren Bässen der Florentiner Monodisten, sondern mit den melodischen Viadanas), während in Nr. 4 des
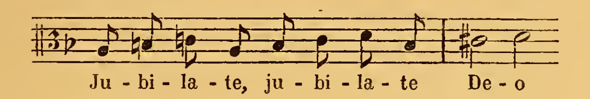
zweiten Teils aus Einzelsingstimmen und Einzelinstrumenten der vier Chöre mehrfach kleine Sonder-Ensembles gebildet werden, die sozusagen wieder kleine Concertat-Chöre außer den abgeteilten vorstellen, also doch dem durch die Gabrieli angebahnten Stile angehören, der einzelnen Singstimmen außer dem Continuo kontrapunktisch begleitende Instrumentalstimmen zugesellt, nicht aber sie mit ihnen alternieren läßt. Solche Stellen haben also weder mit Sinfonien und Ritornellen, noch gar mit einem Alternieren von Singstimmen und Instrumenten als formbildenden Elementen in kleinem Detail etwas zu schaffen; nur bedeuten sie natürlich ebenfalls den Übertritt von den a cappella gemeinten, aber längst aus Not nur teilweise vokal ausgeführten Sätzen zu den von Hause aus Vokalstimmen und Instrumentalstimmen gesondert vorschreibenden.

Schützs Symphoniae sacrae (1. Teil 1629) verschmelzen nun aber tatsächlich alle diese verschiedenartigen Anfänge, auch die bei Francesco Turini und Paolo Quagliati seit 1621 nachweisbare (II^2, S. 83 ff.) Beteiligung von Instrumenten an imitierend gearbeiteten Madrigalien und schaffen damit den tatsächlichen Ausgangspunkt für eine von der Praxis der Italiener sich immer mehr entfernende Entwickelung der protestantischen Kirchenmusik. In bunter Mischung bringen sie
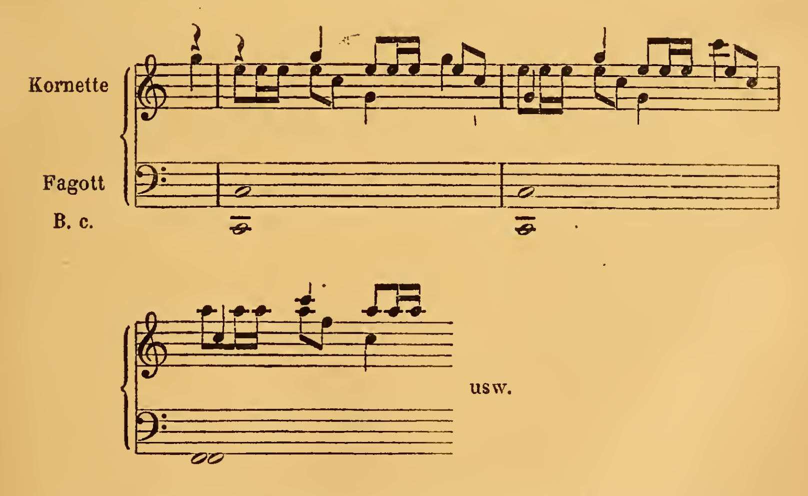
1. instrumentale Sinfonien, welche die Anfangsmotive der nachfolgenden Gesänge voraus andeuten (Nr. 3, 5, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 20).
2. Sinfonien, die motivisch selbständig gearbeitet sind (Nr. 2, 3, 4, 5, 7, 15, 16, 17, 20).
3. Zwischenspiele, welche die letztvorausgehenden Gesangsmotive aufnehmen und fortspinnen (Nr. 2, 4, 9, 14, 15, 19).
4. obligate, mit dem Gesange gehende Instrumente, nach Art Quagliatis und Turinis imitatorisch am Aufbau beteiligt (Nr. 3, 8, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 20).
5. kontrapunktisch begleitende Instrumente, wie sie innerhalb eines Chores der mehrchörigen Werke schon bei G. Gabrieli vorkommen (Nr. 4, 5, 8, 9, 13, 14, 16, 17, 18).
6. Dialogisieren von Gesang und Instrumenten in kurzem Abstande mit denselben Motiven (Nr. 1, 5, 6, 9, 14, 19).
7. ganz unabhängige Führung der obligaten Instrumente (Nr. 7, 10, 15, 17, 20).

Schütz kommt damit gelegentlich zu wirklich arienhaften Bildungen, wie sie die Oper vor Cavalli nicht kennt, und zwar sogar mit Prosatexten. Selbst ein wirkliches da capo (A B A) kommt
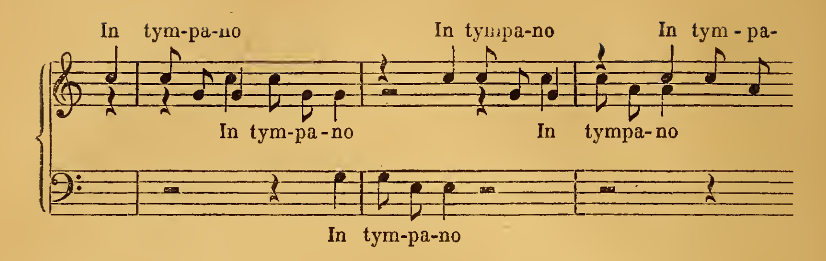
dabei ein paarmal zur Entstehung (Nr. 3, 5, 6, 15), ist aber wohl nicht aus der Opernmusik der Zeit zu erklären, sondern vielmehr aus der Instrumentalkanzone. Auf alle Fälle bedeutet dasselbe für die Kirchenmusik einen bedeutsamen Schritt zur einheitlichen Gestaltung großer Formen und sticht merklich ab gegen die aus der alten Motettenform herrührende Kette von Teilen, die verschiedene Motive durchführen. Einzelne Ansätze zu charakteristischer Gestaltung der durchgeführten Motive mit offensichtlicher Bezugnahme auf den Text müssen besonders hervorgehoben werden, so z. B. in Nr. 20 gleich zu Anfang das Jubilate, das zwar im Gesang syllabisch behandelt ist,
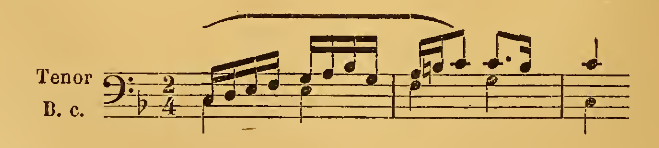


aber in den stark beteiligten Instrumenten (zwei Kornette und Fagott) durch den Wegfall der Worte diese Melodieführung als jubelndes Melisma glücklich verwertet. Noch eindringlicher macht sich aber weiterhin zu den Worten: (jubilate) in tympano die Tendenz bemerkbar, mit den Instrumenten zu charakterisieren:
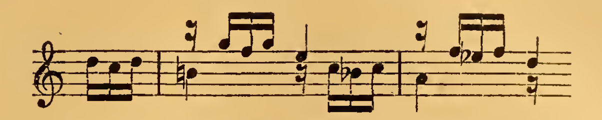


Wenn auch die Führung der Singstimmen in diesen Stellen verwandt ist und zweifellos auf die Motive der Instrumente Einfluß gehabt hat, so ist sie doch wesentlich einfacher und läßt die Motive der Instrumente als Hauptsache hervortreten, gleichsam mit ihren Worten deren Sinn bestimmt ausdeutend:
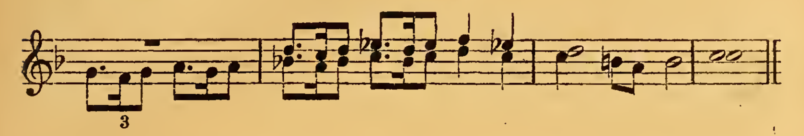


Sehr viel weiter geht aber Nr. 10 des zweiten Teils der Symphoniae sacrae (1647) in der Charakteristik durch die Instrumente (Psalm 150 »Lobet den Herrn in seinem Heiligtum« für Tenorsolo, zwei Violinen, Violone und Orgel). Das Stück zeigt Schützs Stil vielleicht auf dem Höhepunkte seiner Entwickelung, wenigstens bezüglich desjenigen, was ihn von Gabrieli unterscheidet und ihm seine Bedeutung für die fernere Entwickelung zuweist. Großartiger, imponierender sind wohl manche seiner mehrchörigen, einen reicheren Apparat aufbietenden Sätze in den Psalmen von 1619 und im dritten Teile der Symphoniae sacrae (1650). Aber gerade die Art, wie er hier mit bescheidenen Mitteln (einer einzigen Singstimme und nur drei Instrumentalstimmen) reiche Wirkungen zu erzielen weiß, hebt ihn ganz zweifellos über alle Zeitgenossen, wie z. B. Giovanni Rovetta und Francesco Cavalli, die beiden berühmten Schüler Monteverdis und seine Nachfolger als Kapellmeister an San Marco. Obgleich auch bei Schütz noch gelegentlich Monteverdis Manier, längere Taktreihen transponiert wiederzubringen, nachwirkt, so tritt sie doch nicht mehr unverhüllt und kahl hervor wie bei Rovetta und Cavalli (Musiche sacre 1656), die Gesamtentwickelung ist wesentlich freier und mehr in großen Linien entworfen, nicht mosaikartig zusammengefügt. Die zur Verwendung kommenden Motive sind durchweg den Singstimmen entnommen, wachsen sich aber in den Instrumenten erst zur vollen Bedeutsamkeit aus. So ist gleich das 18taktige Vorspiel aus der Anfangsphrase des Gesangs entwickelt:
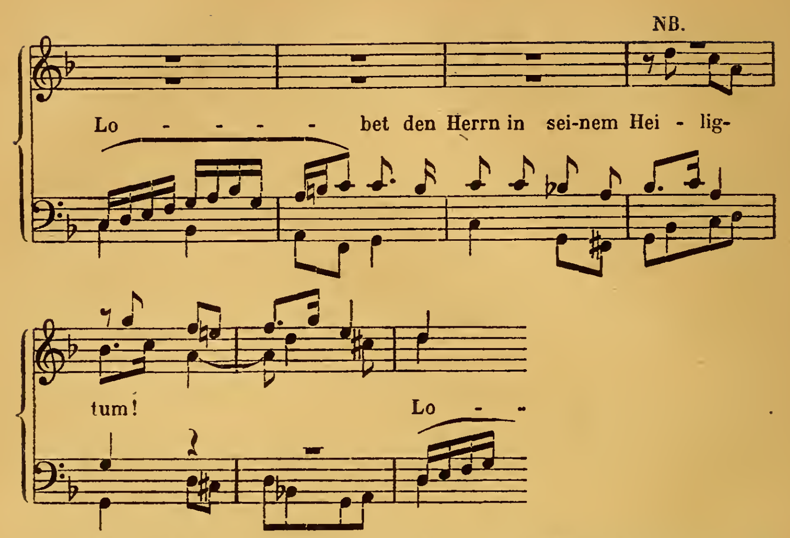


indem die beiden Violinen dasselbe zunächst alternierend, dann in Engführung bringen (Takt 1—8); ein zweiter Satz von zehn Takten geht aber in freies Wechselspiel über:
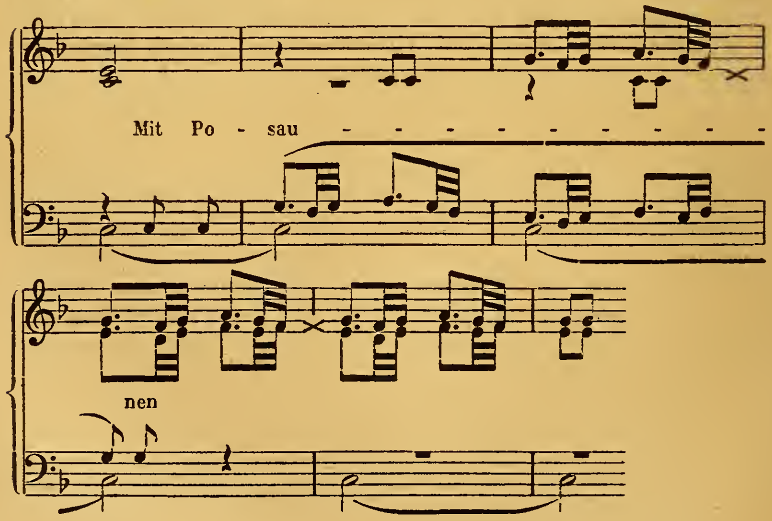


und sichert dann durch beschwichtigende Achteltriolen dem Beginn des Gesangs die Frische der Wirkung:
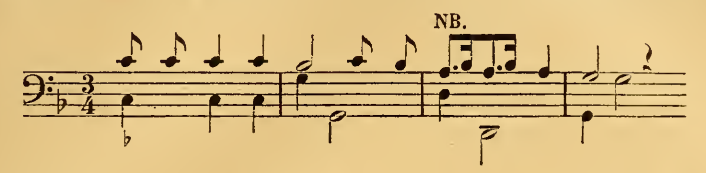


Trotz des Prosatextes ist der Gesang vollständig arienhaft gestaltet, indem durch Alternieren mit den beiden Violinen kleine Symmetrien hergestellt werden; da aber zumeist auf die Schlußnote das antwortende Stück einsetzt, erfolgen in Menge Zusammenschiebungen, die den Rhythmus im großen vor lähmenden Zäsuren bewahren. Es ist nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, daß gerade in dieser Überbrückung der Zäsuren sich Schützs Technik der Fortspinnung sehr bedeutend über diejenige Monteverdis erhebt. Wenn auch die Zusammenschiebungen von Ende und Anfang nicht seine Erfindung, vielmehr aus dem doppelchörigen Stile herzuleiten sind, so ist doch die Bestimmtheit, mit der sie Schütz im Satze mit beschränkter Stimmenzahl ausnutzt (auch schon ebenso im ersten Teile der Symphoniae sacrae [1629]), sehr zu beachten. Diese Übertragung einer Eigentümlichkeit des doppelchörigen Satzes, welche zunächst doch nur dem Bedürfnis entspringt, die Cori spezzati trotz ihrer räumlichen Scheidung zur Einheit zusammenzuzwingen, auf das kleine Ensemble ist an sich durchaus nicht so naheliegend, und man wird bei näherer Vergleichung der italienischen Literatur mit Verwunderung erkennen, daß Schütz darin wenig Vorgänger hat, wenn überhaupt welche. Erst 1637 bei Tarquinio Merula (vgl. II², S. 120 und 143) wird die Zusammenschiebung auch für die Triosonate häufiger. Aber man beachte nun auch weiter, mit welchem Geschick Schütz durch Aufnehmen der Endmotive der Singstimme in den Instrumenten Brücken baut, so im vorliegenden Falle (Nr. 10) gleich bei der zweiten Aufnahme der Anfangsworte (der erste Vortrag [s. oben] steht, wie die spätere Devise der Opernarie, isoliert):
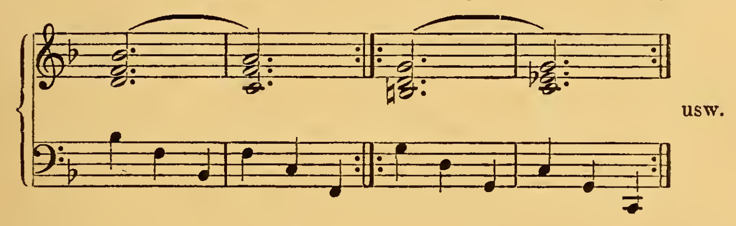


Das scheint auf den ersten Blick zwar die Madrigaltechnik der sukzessiven Stimmeneinsätze zu sein. Der weitere Verlauf erweist aber bestimmt, daß es Schütz um mehr zu tun ist, nämlich hier vor allem um die Weiterführung der Modulation von *G*-moll nach *D*-moll, so daß nun der Anfang eine Sekunde höher wiederholt werden kann. Weiterhin ist aber sogar bestimmt die breitere Ausführung tonmalerischer Wirkungen von Schütz durch die Fortführung der Motive der Singstimmen in den Instrumenten beabsichtigt, so gleich in dem:
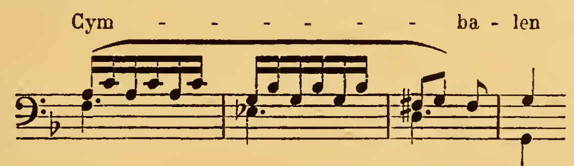


noch mehr aber in dem folgenden »Lobet ihn mit Psalter und Harfen«, das den punktierten Rhythmus des Schlußmelisma (NB.):



für nicht weniger als 16 Takte festhält und in den letzten 12 Takten noch eine ausgeschriebene akkordische Orgelbegleitung außer dem nun ein besonderes System erhaltenden (aber schon vorher ebenfalls als beteiligt gemeinten) Bassus pro Violone bringt:
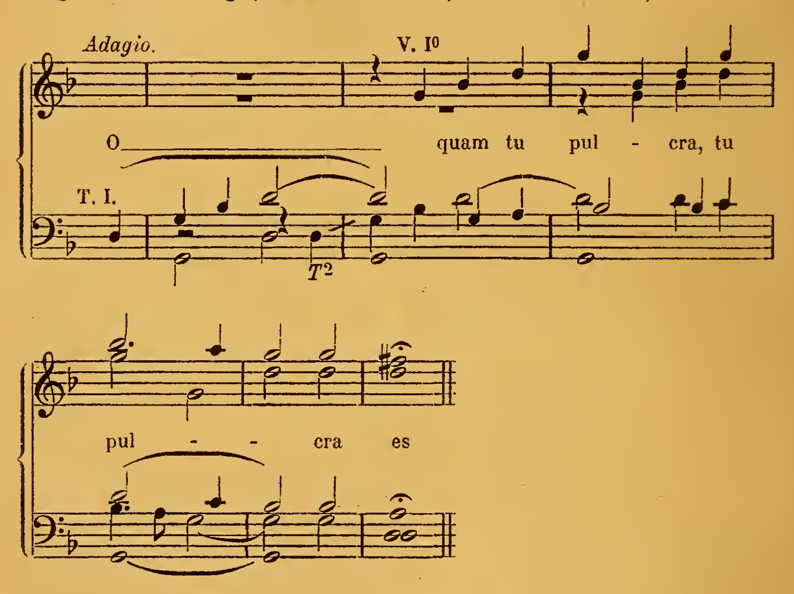


Noch breiter ausgeführt ist in dem Schlußteil (C 6/4), der mit acht Takten Basso continuo solo beginnt, die Interpretation der Textworte: »Lobet den Herrn mit Pauken (lange Baßtöne) und Reigen« (Gaillardenrhythmus der Melodie) und: »Lobt ihn mit wohlklingenden Cymbalen«, wo für die Cymbeln das Melisma



festgehalten wird.
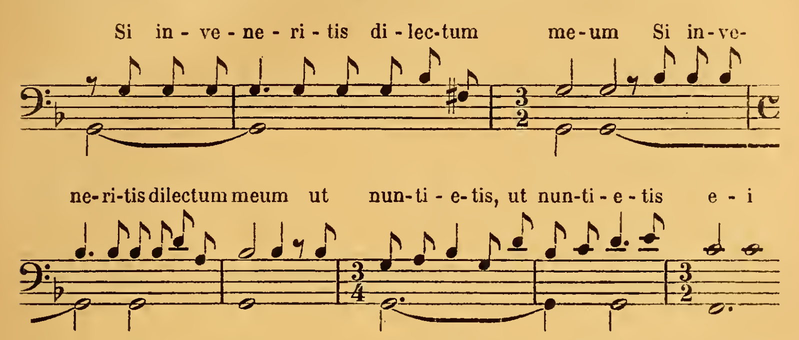
Mehrere der im ersten Bande der Symphoniae sacrae (1629) enthaltenen Tonsätze müssen nach ihrer Struktur durchaus den Kantaten zugerechnet werden, wie wir sie um dieselbe Zeit in Italien sich entwickeln sahen (bei Grandi, Landi, Rossi), gehen aber durch die obligate Verwendung von Instrumenten weit über jene hinaus. Es sind Nr. 3: In te Domine speravi, das den Anfangsteil nebst vorausgeschickter Symphonie (36 Takte C) am Schluß wiederholt und einen zweiteiligen Mittelsatz (In justitia $^3/_1$ und Inclina aurem C) damit umschließt (A B C A); Nr. 5: Venite ad me omnes, das genau ebenso angelegt ist (Mittelteil: $^3/_1$ Tollite jugum meum und C Et discite a me, quia mitis sum); Nr. 6: Jubilate

Deo omnis terra, in welchem diese erste Textzeile ein vokales Ritornell von 12 Takten C bildet, das zweimal notengetreu wiederkehrt (in der Mitte und am Ende), sodaß die rondoartige Form A B (länger und mehrteilig) A C (weniger lang) A entsteht; Nr. 9: O quam tu pulcra es, in welchem das vokale Ritornell freier behandelt ist (mehrmals transponiert, auch von den Instrumenten übernommen), aber dafür sogar sechsmal auftritt und zwar allemal wieder mit $^3/_1$-Takt statt des für die Zwischenteile herrschenden C; die als II[a] pars zu Nr. 9 gehörige Nr. 10 steht dagegen durchweg im C-Takt und weist den mehrmals vorkommenden Textworten »O quam tu pulcra es« eine untergeordnetere Stellung an, nur gegen Ende gewinnen dieselben wieder größere Bedeutung durch die auffällige Motivbildung (zuerst in *A*-moll, dann in *G*-moll):



Kantatenartig sind auch Nr. 13: »Fili mi Absalon!«, das an zwei Stellen diesen Schmerzensruf ganz gleich einkleidet; Nr. 17: das durch den bleibenden Baß der beiden im $^3/_1$-Takt stehenden Teile Inveni quem diligit und Cantate dilecto meo in zwei Hälften geschieden wird, die sie abschließen; endlich Nr. 18, das textlich durch die Wiederkehr fast derselben Worte als zweiter Teil (A^1 Veni dilecte, B^1 Veni soror, A^2 Veni dilecte, B^2 Veni soror) auf die Anlage mit gleichem Baß, aber anders geführter Melodie gedrängt hat. Dabei bringt B^2 die Motive von B^1 in der Umkehrung (fallend statt steigend).

Nicht zu übersehen ist ferner, daß doch auch das wirkliche Rezitativ in den Symphoniae sacrae von 1629 nicht ganz fehlt; dasselbe tritt z. B. in Nr. 9 einige Male recht deutlich in Gegensatz zu dem durchaus ariosen O quam tu pulcra es, auch in Nr. 6 in Gegensatz zu dem Jubilate, ganz wie in Nr. 8 in dem Solo des ersten Tenor über festliegendem Baß (!):



Daß bei solchen bestimmt rezitativisch gehaltenen Stellen stets die Beschränkung des Akkompagnements auf den Continuo eintritt, halte ich für sehr wichtig. Die Keime der Scheidung vom wirklichen Rezitativ und Arioso bzw. Arie sind bei Schütz somit doch ebenso früh wie bei den Italienern zu erkennen, und die Unterscheidung tut für die Formgebung vortreffliche Dienste.

Hat man diese rezitativischen Teile der Symphoniae sacrae erkannt und nach ihrer Bedeutung gewürdigt, so wird man auch Schützs Auferstehungs-Historie vom Jahre 1623 mit anderen Augen ansehen und bemerken, daß in derselben die prinzipiell im kirchlichen Lektionstone gehaltenen Berichte des Evangelisten (besonders durch die immer wieder eintretenden Anfänge mit der bekannten Intonationsformel im ersten Kirchenton *d — a — c′— a*) doch an vielen Stellen in das Rezitativ der Florentiner umschlagen; auch die gelegentlichen Wortmalereien, wie auf »wälzete den Stein« (Ges.-Ausg. I, S. 7) sind nicht aus dem gregorianischen Gesange, sondern aus der neuen Monodie herzuleiten. Schützs fortgesetzter Wechsel zwischen Choralnoten und Mensuralnoten ist nicht nur darauf zurückzuführen, daß streng musikalische Messung der Singnoten notwendig wird, sobald die den Evangelisten begleitenden Instrumente rhythmisches und harmonisches Leben annehmen; vielmehr liegt allemal, wo Mensuralnotierung eintritt, zugleich das Abgehen von der monoton psalmodierenden, streng syllabischen Haltung des Textvortrags vor, d. h. ein Übertritt aufs Gebiet der neuen Monodie. In den vier Passionsmusiken, die aber Schütz

letzter Lebenszeit angehören (1664—1666), fehlen solche Übertritte ganz und ist Schütz bis auf die mehrstimmig (ohne Instrumente) gesetzten Turbae und die einleitenden und abschließenden Chöre (Prolog und Epilog) ganz zum unbegleiteten psalmodierenden Vortrage zurückgekehrt (auch ohne Continuo), während er in den »Sieben Worten am Kreuz« und dem Weihnachtsoratorium im Gegenteil die Choralnotierung gänzlich ausgeschaltet hat. Es wird schwerhalten, dieses verschiedenartige Vorgehen zu motivieren; vielleicht muß man annehmen, daß Schütz den Passionsmusiken in höherem Maße als dem Oster- und Weihnachtsoratorium einen wirklich liturgischen Charakter beimaß — was aber rätselhaft läßt, warum er die »Sieben Worte«, die Krone seiner kirchlichen Kompositionen, doch mit Heranziehung des neuen Stils behandelt hat. Daß er die seltsame Disposition des Auferstehungsoratoriums aufgegeben, alle Einzelreden durch zwei Singstimmen (vielfach sogar imitierend) vortragen zu lassen, ist wohl auf künstlerische Überlegung zurückzuführen; es war das doch eigentlich ein Überbleibsel der Schreibweise der madrigalesken Dramatiker (Orazio Vecchi, Banchieri) oder ein Erbstück der halbchörigen oder doppelchörigen Dialoge des 16. Jahrhunderts (vgl. Kroyers Studie »Dialog und Echo in der älteren Chormusik«, Peters-Jahrbuch 1909). Daß aber das obligate Akkompagnement mit Streichinstrumenten in den »Sieben Worten« nicht wie in dem Auferstehungsoratorium den Berichten des Evangelisten, sondern vielmehr den Worten Jesu beigegeben ist, bedarf freilich keiner weiteren Erklärung, da ja doch hier alles darauf ankam, diese kurzen Sätze des sterbenden Erlösers als Hauptinhalt herauszuheben.

Leider muß ich mir versagen, weiter mit Beispielen ausführlich zu belegen, in welchem Maße tatsächlich Schütz alles, was die Italiener auf den verschiedensten Gebieten, besonders aber auch auf dem des weltlichen Gesanges, Neues bringen (ausgenommen das eigentliche Rezitativ), seiner Schreibweise für die Kirche assimiliert und damit als erster deutscher Großmeister des 17. Jahrhunderts sich aufreckt. Darin, daß Schützs fünfstimmige italienische Madrigale (1611) und der erste Teil der Symphoniae sacrae (1629) in Venedig gedruckt sind, mag man einen Beweis sehen, daß seine geniale Begabung auch in Italien sogleich anerkannt wurde; alle anderen Werke erschienen in Deutschland (Freiburg, Leipzig, Dresden), was für die Mehrzahl derselben durch die deutschen Texte und ihre Zugehörigkeit zur protestantischen Kirchenmusik bedingt war. Es spricht sich aber darin vor allem deutlich aus, daß er zwar in Italien geschult, aber darum nicht ein italienischer Komponist geworden ist wie später so mancher Opernkomponist

deutscher Geburt. Vielmehr wurde er der erste auch die neue Kunst der Italiener beherrschende deutsche Meister, der für den protestantischen Norden als Vorbild und Lehrer dasteht.

Von Schützs Anschluß an Giovanni Gabrieli zeugt außer den doppelchörigen Psalmen auch noch speziell seine Adaptation von Gabrielis »Angelus ad pastores« (1587) auf deutschen Text »Der Engel sprach zu den Hirten« (Geistliche Chormusik [1648] Nr. 27, Ges.-Ausg. Bd. 8, wo im Anhang Gabrielis völlig übereinstimmende Komposition mitgeteilt ist); den Anschluß an Monteverdi belegt die Umarbeitung zweier weltlichen Stücke desselben (Armato il cor und Zefiro torna aus den Scherzi musicali vom Jahre 1632) zu Nr. 16 des zweiten Teils der Symphoniae sacrae »Es steh Gott auf«; daß aber auch Alessandro Grandi zu seinen Vorbildern zählt, ergibt Nr. 9 des dritten Teils der Symphoniae sacrae (1650) »Jesu süß wer dein gedenket« super »Lilium convallium Alessandri Grandi« mit einer dreimal unverändert zu spielenden Sinfonia (Ritornell) und vier gesungenen Teilen (Strophen), deren Anlage als eine Art freier Umformung desselben Materials zu verstehen ist, mit Benutzung desselben Basses, der aber durch veränderte Modulationsrichtung oder Taktart usw. sehr stark umgegossen ist.
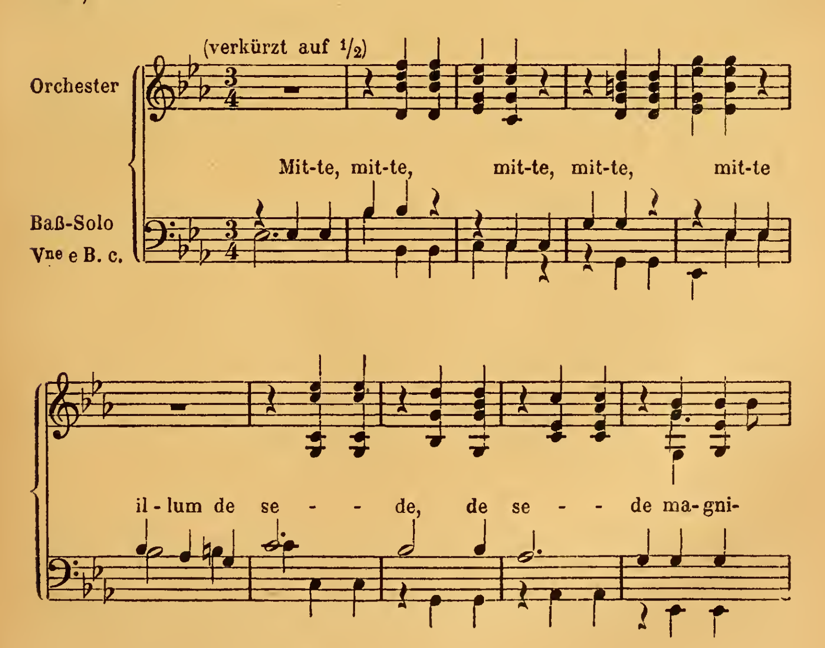
Daß in dem Schaffen Heinrich Schützs sich bereits in eminentem Maße die Verschmelzung der mancherlei neuen Anregungen, die Italien brachte, mit der soliden deutschen Kunstübung der vorausgehenden Epoche vollzieht, unterliegt keinem Zweifel. Doch wird man eben wegen seiner starken Beeinflussung durch die Italiener noch nicht sagen können, daß er selbst schon den Übergang der musikalischen Vorherrschaft auf Deutschland repräsentiert. Wohl aber bereitet seine selbständige Verarbeitung der neuen Elemente und die unleugbare größere Tiefe seiner Konzeptionen bestimmt die Emanzipation der deutschen Kunst vor, da er nicht nur nachahmt, sondern fortbildet. Die Bedeutung seiner großen Vordermänner Michael Prätorius, Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt liegt in der breiten Grundlegung des spezifisch deutschen Stils der Choralarbeiten und auch des vollstimmigen Instrumentalsatzes. Schütz führt der deutschen Kirchenmusik die hochbedeutsamen neuen Fermente freier Beweglichkeit durch Reduktion der Stimmenzahl und bunten Wechsel von vokalen und instrumentalen Mitteln zu, aber ohne daß er damit zu so primitiven und kindlich stammelnden Anfangsformen übergeht, wie sie bei den Italienern so auffällig bemerkbar sind. Offenbar hat Schütz zu keiner Zeit an eine Abwendung von den Errungenschaften des 16. Jahrhunderts gedacht; selbst die einfachsten Nummern der Kleinen geistlichen Konzerte und der Symphoniae sacrae machen nicht den Eindruck von ersten Geh-
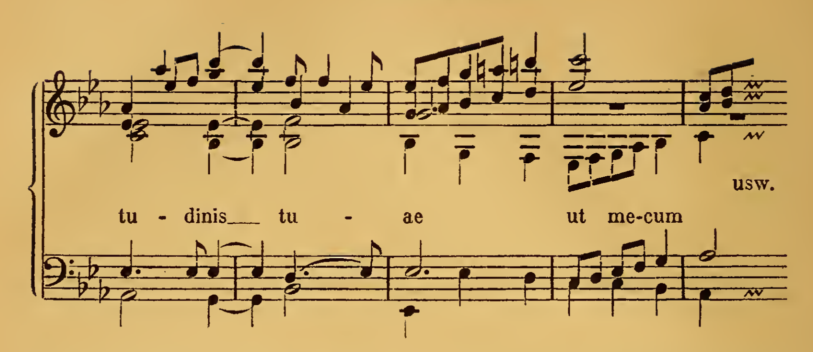
versuchen auf einem ungewohnten Terrain, sondern sind getragen von dem Selbstbewußtsein des jungen Meisters, der den strengen imitierenden a cappella-Stil und den doppelchörigen Satz vollständig beherrscht. Die fünfstimmigen Madrigale von 1611, die mehrchörigen Psalmen von 1619 und die Cantiones sacrae von 1625 liegen ja als redende Belege seiner Meisterschaft vor.

So unerläßlich uns auch rückschauend die hypersimpeln und naiven ersten Versuche in dem neuen Stile für das Zustandekommen der Reform erscheinen (auch noch Monteverdis Ansätze zur Programmusik im Combattimento di Tancredi e Clorinda [1624, aber erst 1638 gedruckt] sind doch tatsächlich äußerst primitiv und durch Jannequins 100 Jahre ältere Bataille usw. weit überboten), müssen wir doch mit Bewunderung konstatieren, daß Schütz es verstanden hat, aus denselben für die Weiterbildung der Technik in umfassender Weise Gewinn zu ziehen, ohne ihre rudimentären Formen selbst zu bringen. Daß von Schütz keine deutschen einstimmigen weltlichen Lieder der Art der Nauwachschen, Albertschen usw. Arien gedruckt worden sind, hat daher vielleicht einen ähnlichen tieferen Grund. Offenbar zogen ihn die Probleme der Formgebung von Prosatexten stärker an als die schlichte volksmäßige Melodiegebung von gereimten Versen, und wenn er Strophenlieder komponierte, so zog er eine kantatenartige, kompliziertere Anlage mit bleibendem Basse vor. Da Schütz bereits 24 Jahr alt war, als er 1609 zu Giov. Gabrieli nach Venedig ging, so war offenbar sein eigenes Talent bereits zu weit entwickelt, um sich durch die neue Strömung ohne Reflexion fortreißen zu lassen, auch haben wohl die Gegensätze der Schreibweise seines Lehrmeisters und derjenigen der Florentiner Reformatoren ihn gleich anfangs auf eine Vermittlerrolle hingedrängt.
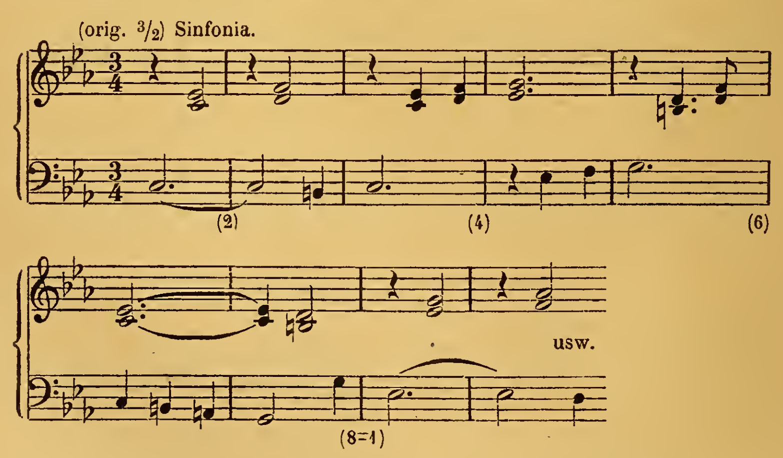
Kein zweiter deutscher Komponist des 17. Jahrhunderts kommt an Bedeutung Schütz gleich, dessen in ziemlich großen Abständen erscheinende Werke sich auf mehr als ein halbes Jahrhundert (1611—1666) verteilen, ja einschließlich der im Manuskript hinterlassenen auf 60 Jahre. Erstaunlich dürftig nehmen sich gegenüber Schütz z. B. Johann Rosenmüllers Kernsprüche (1648) und »Andere Kernsprüche« (1653) aus, 3—7stimmige Stücke der Art der Schützschen Symphoniae sacrae, bis auf wenige Ausnahmen mit Instrumenten (Vorspiele [Sinfonie], aber auch obligates Akkompagnement und vor allem Alternieren mit dem Gesang); als Vorbilder sind die italienischen Kanzonen der ersten Jahrzehnte unverkennbar, aber die Erfindung ist trocken und reizlos. Doch müssen von Schützs Nachfolgern auf dem Gebiete der Kirchenmusik einige Männer hervorgehoben werden, welche durch weiteren Ausbau der

Formen und durch den hohen Ernst und die Ausdruckskraft ihrer Werke sich ihm als würdige Genossen anreihen, vor allem Franz Tunder (1614—1667), Matthias Weckmann (1621—1674), Christoph Bernhard (1628—1692) und Dietrich Buxtehude (1637—1707). Von diesen sind Weckmann und Bernhard persönliche Schüler Schützs, der erstere außerdem auch Orgelschüler von Reinken in Hamburg, der letztere noch von Carissimi in Rom, während Tunder von Frescobaldi ausgebildet wurde. Von Tunders bei Lebzeiten nicht in Druck gegangenen Kompositionen ist durch M. Seiffert als Band 3 der Denkmäler deutscher Tonkunst eine Auswahl zugänglich geworden (elf Motetten mit Instrumenten und sechs Choralbearbeitungen mit Instrumenten), welche von Tunders Begabung eine sehr günstige Meinung erwecken. Aber Tunder schreibt, soweit die kleine Zahl vorliegender Werke ein Urteil ermöglicht, kompakter als Schütz, macht viel Gebrauch vom Satz Note gegen Note, sowohl in den vokalen als den instrumentalen mehrstimmigen Teilen, hat daher nicht die freie Beweglichkeit und Vielgestaltigkeit Schützs. Entschieden gefördert hat er aber die Arie mit Orchester, die vielfach trotz der Prosatexte zu Gestaltungen kommt, die durchaus denen in Cavallis und Cestis Opern oder auch Carissimis Belsazar gleichen, z. B. Nr. 3 (Da mihi Domine) S. 16:



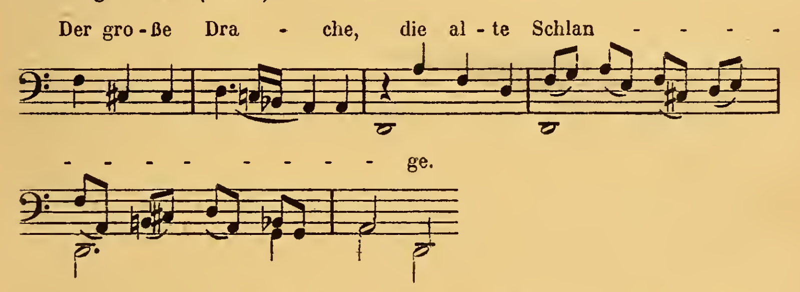


Ähnlich S. 20 (»ne gaudeant de me«), 31 (»von Ewigkeit zu Ewigkeit«), 84 (»Gelobet sei, der da kommt«) und 99 (»Singet, singet«). Die Sologesänge Tunders neigen stark zur Koloratur (vgl. S. 1, 5—6, 7, 9, 12, 15 [in einem ausgesprochenen Rezitativ »Da mihi Domine«], 19, 23, 26, 62—63, 73—74). Ein prächtiges Musterstück der Einarbeitung einer obligaten Solovioline ist das Baßsolo Salve coelestis pater Nr. 1 (S. 1 ff.), das den Prosatext ganz vortrefflich arienhaft gestaltet. Sehr geschickt operiert auch Tunder mit auffällig unterbrechenden Pausen, sowie in den Sinfonien mit Fermaten in kurzen Abständen, wie sie z. B. aus den Sonaten Rosenmüllers bekannt sind. Noch sei speziell auf den Anfang des »O, o Jesu dulcissime« (Nr. 2) hingewiesen, der für Tunder charakteristisch ist:



Von den gleichfalls fast ausnahmslos ungedruckten Kirchenkompositionen M. Weckmanns und Chr. Bernhards hat Seiffert in Bd. 6 der Denkmäler deutscher Tonkunst eine kleine Auslese zusammengestellt. Unter den Weckmannschen fällt zunächst auf Nr. 2

»Kommt her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid« für Baßsolo mit zwei Violinen und drei Gamben wegen der ziemlich ausgeführten, an die Spitze gestellten Sonata (ohne Taktwechsel). Weckmanns Schreibweise steht übrigens der Tunders näher als der Schützs. Auch bei ihm finden sich mehrere echt arienhafte Sätze mit Alternieren zwischen Singstimmen und Instrumenten (S. 19, 67 ff., 84, 91 ff.). Das imposanteste Stück ist die Michaeliskantate »Es erhob sich ein Streit im Himmel«, derselbe Text, den u. a. (wohl ein paar Dezennien später) Johann Christoph Bach, der Oheim J. S. Bachs, komponierte. Die Charakteristik der Komposition J. Chr. Bachs, die Spitta (Bach I, S. 43 ff.) gibt, paßt fast ganz auch für Weckmanns Komposition, die ebenfalls zunächst breit den *C*-dur-Akkord entfaltet. Trompeten sind zwar nicht verlangt, aber gewiß gemeint (S. 35). Von kleinen Wortmalereien sei hervorgehoben (S. 37):



Auch Chr. Bernhard neigt zur Vollstimmigkeit (fünfstimmiges Orchester) und Satz Note gegen Note, liebt das Alternieren von Singstimmen und Orchester in kurzem Abstande und vermeidet intrikatere Polyrhythmik. Durch den an die älteren Kantatenformen anlehnenden Aufbau interessiert der »Letzte Ehren-Nachklang« zur Beisetzungsfeierlichkeit des braunschweigischen Geheimen Kammerrats Heinrich Langenbeck (1669 gedruckt). Die fünf Teile dieser Kantate sind:

A. Sinfonia a 5 (2 V^i, 2 Vle., Violone ed Organo), C-Takt.

B[1]. »Ich sahe an alles Thun, das unter der Sonnen geschicht Und siehe, es war alles eitel und Jammer«
(für Sopran, Alt, Tenor und Baß, zu Anfang und Schluß mit zwei Violen und B. c., in der Mitte nur mit B. c., C-Takt).

C[1]. »Was ist des Gelehrtsten Wissen« für Sopransolo, $^3/_2$-Takt (zwei sechszeilige Strophen, Zeile 1—4 [a b b a] und Zeile 5—6 [c c] durch kleine fünfstimmige Ritornelle abgeschlossen).

C^2. »Was sind hochgehäufte Güter« für Tenorsolo, $^3/_2$-Takt (zwei ebensolche Strophen, aber abweichend melodisiert [auch in den Ritornellen]).

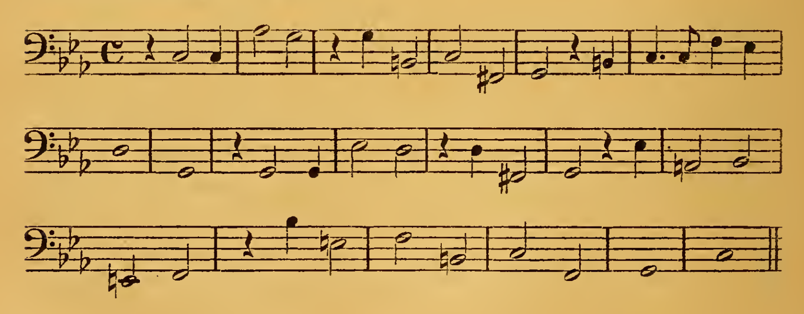
$B^2 = B^1$, aber mit zwei Violinen statt zwei Violen, sonst fast notengetreu identisch.

C^3. »Was sind Würden? Was sind Ehren?« für Baßsolo, $^3/_2$-Takt (zwei neue Strophen des Kirchenliedes, ebenso angelegt, aber wieder anders in der Melodieführung).

C^4. »Doch ich weiß dennoch ein Wissen« für Altsolo, $^3/_2$-Takt (zwei weitere Strophen, ebenso).

$B^3 = B^1$ und B^2, aber mit Violinen und Violen.

Das Interessante an dem Aufbau ist nun aber, daß nicht nur die drei Gestalten des B und die vier Gestalten des C unter sich gleiche Bässe haben, sondern daß auch die Bässe von A, B und C nur Umgestaltungen einer und derselben Baßführung sind, freilich sehr freie mit ganz verschiedenen Modulationen, aber doch ohne Möglichkeit des Verkennens der bestimmten Absicht. Da Bernhard bei Carissimi in die Schule gegangen ist, brauchen wir nach den Vorbildern für diese Anlage nicht weiter zu suchen. Die einleitende Sinfonia ist durch kurze Pausen auf die gute Zeit des Taktes in der auffälligen Manier zerschnitten, die auch Tunder liebt, die aber schon in Pavanen der Attaignantschen Sammlungen von 1529 und 1530 ebenso vorkommt:
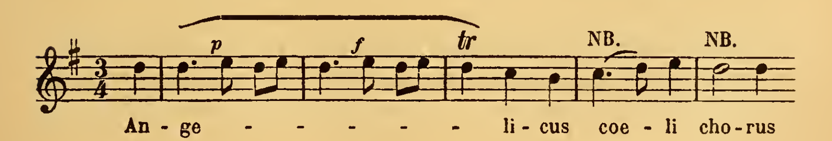


Werfen wir, ehe wir der Übertragung der poetischen Formen der weltlichen Kantate auf die Kirchenmusik um 1700 nahetreten, einen Blick auf die Textunterlagen der deutschen Kirchenmusik, um die Möglichkeit zu erkennen, die in der weltlichen Musik sich entwickelnden neuen Strömungen bei ihrer Bearbeitung zur Geltung zu bringen, so ist vor allem der Gegensatz der in unrhythmischer Prosa gehaltenen Bibelworte oder liturgischen Texte (gleichviel ob deutscher oder lateinischer) und der deut-

schen Kirchenlieder mit ihren zumeist aus kurzen gereimten Zeilen gefügten Strophen in die Augen springend. Der naheliegende Gedanke, die unmetrischen Texte rezitativisch und die metrischen als Arien zu behandeln, konnte aber aus mancherlei Gründen nicht so ohne weiteres zur Verwirklichung kommen. Einmal war es gerade die schönste und bedeutendste Errungenschaft der Epoche der durchimitierenden Polyphonie, daß sie zu festgefügten Formgebungen in der Komposition von unmetrischen Texten gelangt war, ehe überhaupt der rezitativische Stil aufgebracht wurde. Da im durchimitierenden Stile die natürliche Betonung der Worte und zugleich auch der Ausdruck des Empfindungsgehalts der Textteile die zur Verarbeitung kommenden melodischen Motive erzeugt, so war auch keinerlei Grund ersichtlich, weshalb man zu der nüchtern deklamierenden Einstimmigkeit hätte übergehen sollen, wo es sich um die musikalische Gestaltung religiöser Empfindungen handelte. Es ist darum gewiß sehr wohl verständlich, daß der durchimitierende Stil gerade für die Kirchenmusik nicht aufgegeben wurde, in Deutschland noch weniger als in Italien. Selbst erzählende Texte wie z. B. das »Es erhub sich ein Streit im Himmel« gaben aber durch die Verfügung über eine Mehrheit von Singstimmen jederzeit willkommene Gelegenheit zur Entfaltung charakteristisch den Textsinn illustrierender Wirkungen. Daß diese auch bei Ersatz der Singstimmen durch Instrumente oder bei Heranziehung von Instrumenten zur Ergänzung des Vokalsatzes zu erreichen waren, wurde allerdings früh bemerkt und wohlbedacht ausgenutzt; die kahle Rezitation einer Einzelstimme aber mußte gerade in der Kirchenmusik bestenfalls einer Wiederersetzung der figuralen Kunstmusik durch die primitivere des gregorianischen Chorals vergleichbar erscheinen, bei aller Hochschätzung des Chorals also jedenfalls nicht als eine Steigerung der Kunstleistung. Gerade die Behandlung der Evangelistenpartie in den Passionen Schützs ist in dieser Hinsicht sehr lehrreich.

Auf der andern Seite stand auch der Behandlung der gereimten Kirchenlieder als »Arien« die Entwicklung im Wege, welche die Choralbearbeitung zu nehmen begonnen hatte, ehe der neue Stil der Italiener bekannt wurde, nämlich die Wiederverflechtung der ja wenigstens zum Teil dem polyphonen Stile entstammenden, im Gemeindegesange zu einfachsten Formen stilisierten Melodien mit den Künsten des Kontrapunkts in den Choralarbeiten von Hasler, Prätorius, Scheidt usw. Selbst neuerfundene Kirchenlieder, die wirklich als »Arien« im Sinne der Reform die Texte schlicht zur Geltung brachten, verfielen doch gar bald demselben Schicksale wie die aus Luthers Zeit herstammenden, d. h. sie wurden vokal

oder instrumental (besonders für Orgel) oder mit Mischung vokaler und instrumentaler Mittel polyphon bearbeitet. Welche Wichtigkeit die Heranziehung von Instrumenten zu selbständiger Mitwirkung am Aufbau erlangen mußte, ist nun aber aus diesen Erwägungen leicht ersichtlich. Zunächst sind sie entweder nur füllend, verstärkend, wie in den Kapellen (Ripieni) venezianischer Provenienz, oder aber Ersatz für an den Imitationen beteiligte Singstimmen. Da sie aber eben nicht singen, nämlich keine Textworte auszusprechen haben, so ist die genaue Übereinstimmung ihrer Motive mit denen der Singstimmen im Grunde überflüssig, und werden besonders etwaige Tonrepetitionen durch ausgehaltene Töne ersetzt. Mehr und mehr differenziert sich dann die Gestaltung der instrumentalen Partien von der der vokalen, indem die Möglichkeit zum Bewußtsein kommt, die Instrumente ausgiebiger zu tonmalerischer Ausdeutung des Sinnes der gesungenen Worte zu verwerten. Solange es sich aber um unmetrische Texte handelt, bleibt die wichtigste Rolle der Instrumente die, daß sie durch Einschaltung von Zeitstrecken, welche Symmetrien herstellen, die Illusion schaffen helfen, daß der Text eurhythmisch verläuft; beliebige Wiederholungen von Worten und Sätzen helfen dabei kräftig mit, und so kommt es tatsächlich so, daß man in vielen Fällen erst genauer nachsehen muß, um zu unterscheiden, ob man nicht doch einen metrischen Text vor sich hat. Je mehr diese Routine sich ausbildet, desto mehr setzen sich aber auch die Komponisten über die Verpflichtung hinweg, wo sie metrische Texte vor sich haben, diese auch wirklich nach ihrem Gemäß musikalisch zu gestalten. So kommt es, daß lateinische Hymnen und Sequenzen und auch deutsche Kirchenlieder, auch wo sie nicht im durchimitierenden Stile behandelt sind, sondern entweder einstimmig oder auch zweistimmig, sei es alternierend oder zusammengeführt, sich von der durch das Metrum gegebenen Struktur weit entfernen. Handelt es sich dabei um vollständige Neuschöpfungen, so bleibt die Ignorierung des durch das Gedicht gegebenen rhythmischen Gerüsts zwar immerhin bedenklich und nicht einwandfrei; es wird sich aber doch wenigstens immer eine deutliche Scheidung der Strophen erkennen lassen, und vor allem wird der Textinhalt trotz aller dem Metrum fremden Wort- und Satzwiederholungen im Detail zu seinem Rechte kommen können. Die ersten drei Nummern des Tunder-Bandes der deutschen Denkmäler sind vorzüglich geeignet, zu zeigen, bis zu welchem Grade die neue Technik den Unterschied zwischen metrischen und Prosa-Texten verwischt. Man halte dagegen Schützs Veni sancte spiritus (Ges.-Ausg. Bd. 14, S. 16ff.) und Weckmanns Rex virtutum, rex gloriae (D. d. T., Bd. 6 Nr. 1) und Angelicus coeli chorus (das. Nr. 3).

Schütz skandiert zwar zunächst scheinbar ganz in der Manier der schlichten älteren Hymnenkomponisten (z. B. Josquins »Christum ducem, Qui per crucem«), hält auch den trochäischen Rhythmus ⊟ ◇ durch das ganze Stück fest, dehnt aber bereits die fünfte Silbe spi[ritus] auf über zwei Takte, verkürzt schon in der zweiten Textzeile die Worte (Et emitte als ◇ ◇ | ◇ ◇ statt ⊟ ◇ | ⊟ ◇) und geht bald zu viel komplizierteren rhythmischen Bildungen über. Da er sogleich zu Anfang zwei Singstimmen alternieren läßt und ganz frei über Textwiederholungen verfügt, so ist von einer klaren Herausstellung der Strophenbildung und der Reimbeziehungen nicht die Rede, und nur das immer wieder hervortretende Pulsieren des trochäischen Grundrhythmus, sei es im Continuo oder einer oder der anderen der Stimmen, wahrt den Hymnencharakter. Der Schlußteil (von »O lux beatissima« ab) gibt aber sogar streckenweise den Tripeltakt auf und vermittelt die Möglichkeit, bei Wiederaufnahme des Tripeltaktes den trochäischen Rhythmus als $^3/_1$ 𝅝 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅝. 𝅗𝅥 𝅝 in der Verkürzung (halbsynkopisch oder mit Hemiolienwirkung) einzuführen usw. So bleibt denn von dem eigentlichen metrischen Schema nicht viel übrig. Weckmann scheidet zwar in beiden Hymnen die Strophen bestimmt, anfänglich sogar durch Zwischenschiebung des Anfangsritornells; aber schon die erste Strophe (mit B. c.) des Rex virtutum stört den durch die achtsilbigen Verse direkt gegebenen schlicht symmetrischen Verlauf (die Glieder umfassen 5, 5, 3, 3, 5, 4, 8, 9 Takte) durch Wortwiederholungen, Dehnungen usw., und von der zweiten Strophe ab beginnt auch das Alternieren der Singstimme mit zwei Violinen, so daß das Metrum im ganzen nur wenig Einfluß auf die Formgebung hat. Noch freier ist wieder der Hymnus Angelicus chorus angelegt. Gleich die erste Strophe macht aus den Jamben der ersten Strophe zum Teil Trochäen:



Die zweite (nur sie) steht im geraden statt Tripeltakt, wahrt sämtlichen Jamben mit Ausnahme des »natús« (das »nátus« deklamiert ist) ihre Natur, mischt aber frei deklamierend die Silben teils als Achtel, teils als Viertel, schiebt auch eine längere Koloratur ein und hat ein sonatenhaftes Extraritornell ohne motivischen Zusammenhang mit dem Gesange. Die letzten Strophen ziehen in
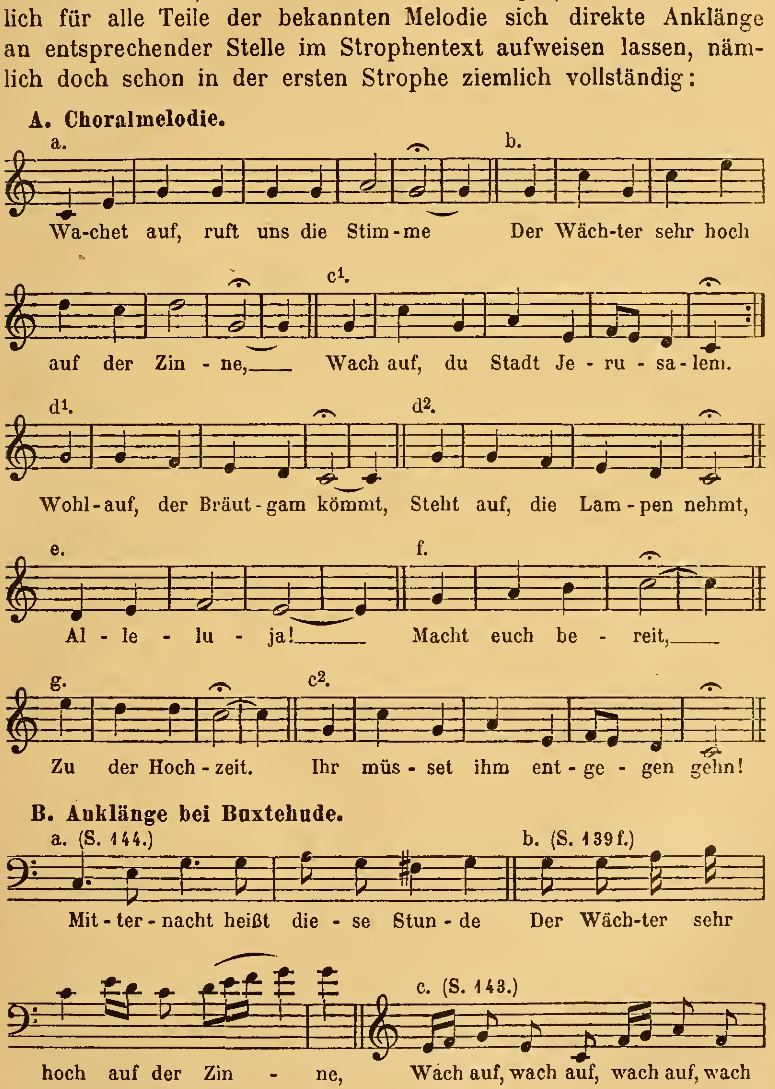
umfassender Weise die Violinen zur (imitatorischen) Mitwirkung heran und machen gänzlich vergessen, daß der Text metrisch ist.
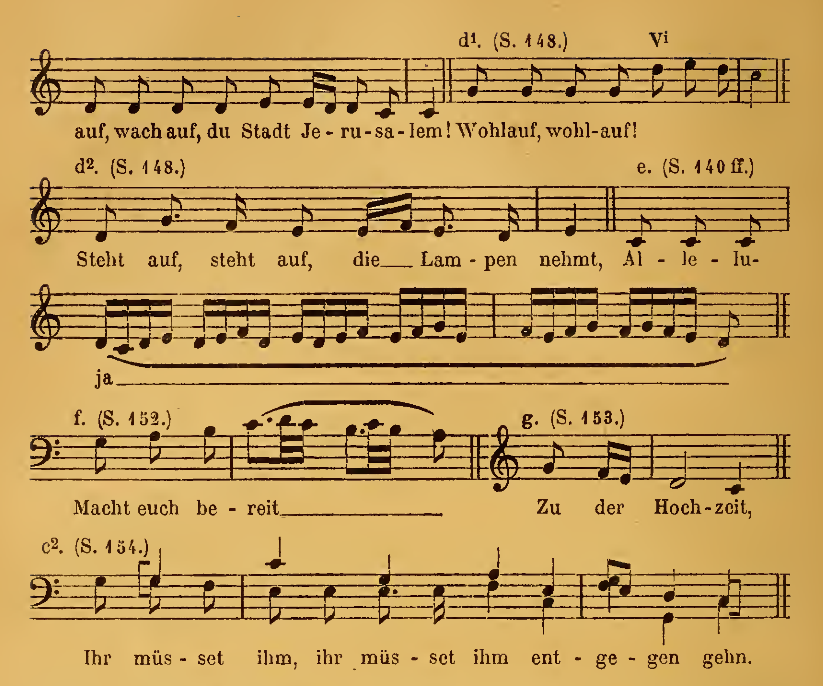
Tunders Salve coelestis pater (für Baßsolo mit obligater Soloviolíne und B. c.), O Jesu dulcissime (für Baßsolo mit zwei Violinen und B. c.) und Salve, mi Jesu (für Altsolo, zwei Violinen, zwei Violen, Violone und B. c.) haben unmetrische Prosatexte, sind aber trotzdem ganz ebenso arienhaft gestaltet und durch instrumentale Zwischenspiele in mehrere Teile gegliedert, daß man erst durch genaue Untersuchung des Textes erkennt, daß man nicht ebenfalls Hymnen vor sich hat. In Nr. 1 sind die Teile:

1. Salve coelestis pater misericordiae,
   Vita, dulcedo et spes nostra, salve!
2. Ad te clamamus exules filii Evae,
   Ad te suspiramus gementes et flentes
   In hac lacrimarum valle.
3. Eia ergo liberator noster
   Illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
4. Et filium tuum nobis post hoc exilium ostende,
   O clemens, o pie, o dulcis pater,
   Coelestis pater misericordiae.

Wenn auch schon die Distinktionen des gregorianischen Gesanges und ebenso die Kola der byzantinischen kirchlichen Gesänge eine zeilenweise Zerlegung von nicht streng gemessenen Gesängen vorgebildet haben, welche der imitierende Motettenstil dann aufgenommen und fortgesetzt hat, so stellt doch die dem völlig entsprechende zeilenweise Zerlegung für die Monodie wieder ganz neue Probleme. Ergibt sich, wie in Bd. I[2] ausführlich dargelegt, für die mittelalterliche unbegleitete Monodie ein befriedigender rhythmischer Verlauf einfach durch Verteilung der Hauptsinnakzente jeder Zeile auf die Hauptzeiten eines festgehaltenen Grundmaßes, und stellt der imitierende Motettenstil durch die sukzessiven Stimmeneinsätze Symmetrien her, so nimmt die begleitete Monodie ihre Zuflucht zu Wiederholungen von Textteilen in derselben Stimme und ergänzendem Eingreifen der Instrumentalstimmen. Diese neue Technik entwickelt sich im Laufe des 17. Jahrhunderts, wie wir sehen, zu großer Routine und wird so geläufig, daß sogar der Respekt vor dem rhythmischen Gerüst gereimter strophischen Dichtungen verloren geht. Daß selbst deutsche Kirchenlieder, sogar solche, deren Melodie zum eisernen Bestande der protestantischen Liturgie gehört, von der Einbeziehung in diese eigentlich nur für Prosatexte vollständig motivierte Behandlung nicht ausgeschlossen

blieben, ist gewiß sehr merkwürdig. Als Beispiel radikaler Durchführung der neuen Technik sei Dietrich Buxtehudes *Corale concertato* »Wachet auf, ruft uns die Stimme« angeführt (D. d. T., Bd. 14 S. 139). Auf den ersten Blick scheint es, als ob es sich um eine vollständige Neukomposition handele, die mit der Choralmelodie gar nichts mehr zu schaffen hat. Das wäre an sich unwahrscheinlich, läßt sich aber auch widerlegen, da doch schließlich für alle Teile der bekannten Melodie sich direkte Anklänge an entsprechender Stelle im Strophentext aufweisen lassen, nämlich doch schon in der ersten Strophe ziemlich vollständig:



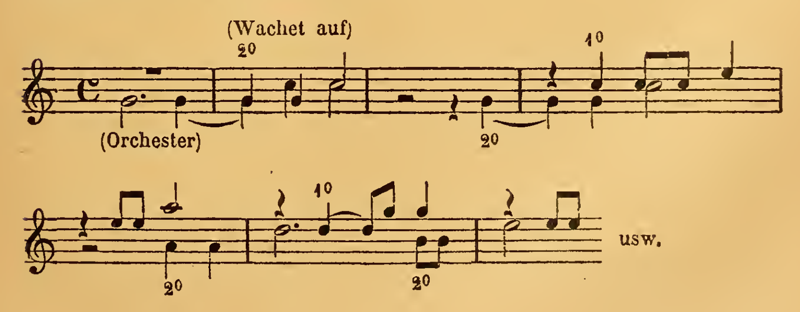


Freilich fügen sich diese Anklänge nirgends direkt aneinander, treten aber wirklich in all diesen zusammengehörigen Tonlagen auf. Seiffert hat doch nicht scharf genug hingesehen, wenn er sagt, daß nur das Motiv der ersten Zeile (a) benutzt zu sein scheine (dasselbe ist beim ersten Stollen wohl absichtlich vermieden und zeigt sich erst mit dem zweiten Text). Der Nachweis mag dazu dienen, auch für andere derartige Arbeiten zur Aufsuchung der verborgenen Beziehungen zur Choralmelodie zu ermutigen. Die sehr lange Bearbeitung der ersten Strophe ist von Buxtehude tatsächlich mit den hier ausgezogenen Motiven bestritten; aber z. B. das Alleluja erstreckt sich über mehrere Seiten, und ähnlich sind alle anderen Zeilen sehr breit ausgeführt. Wir haben also eine sehr freie Form der Variierung oder Paraphrasierung (Phantasie) vor uns, die aber doch immer noch zu den Choralfigurationen gerechnet werden muß. Auch die beiden Folgestrophen hier zu analisieren, ist leider unmöglich (die zweite beginnt mit der Umkehrung des Anfangsmotivs, die dritte mit einer leichten Ausschmükkung der ursprünglichen Form, und es fehlt auch sonst in beiden Strophen durchaus nicht an ganz deutlich erkennbaren Beziehungen).

Choralarbeiten wie diese sind freilich nur innerhalb der ganzen Literatur als letzte Möglichkeiten vollkommen verständlich und

stehen mit Recht vereinzelt da. Alles, was da Buxtehude macht, hat aber schließlich auch schon M. Prätorius in seiner 19stimmigen Bearbeitung desselben Chorals in der Polyhymnia (1619), mehr als ein halbes Jahrhundert früher, gemacht, aber mit viel strengerer Anlehnung an den Choral selbst, der trotz aller Ausweitungen der einzelnen Zeilen bestimmt die Führung behält, wovon bei Buxtehude nicht mehr gesprochen werden kann. Die Prätoriussche Bearbeitung verdient wohl ans Licht gezogen zu werden, da sie mit ihren beiden Cantus extraordinarii (einer Solovioline und einem Solokornett), zwei ganz auffallend reich ausgeführten obligaten Instrumentalstimmen außer dem eigentlichen Orchester (IV. Chorus instrumentorum), erst dem Werke seinen vollen Glanz gibt. Prätorius stellt zwar frei, wenn es an geeigneten Kräften fehlt, dieselben wegzulassen, hat aber für diesen Fall einen Ersatz beigefügt in dem Cantus et Bassus ad chorum puerorum, der wenigstens einige Teile desselben rettet. Während der IV. Chorus in seiner Gesamthaltung mehr den Vokalstimmen ähnlich gebildet ist, emanzipieren sich diese beiden Stimmen so vollständig zu einem kleinen Extrakonzert, wie es mir in so früher Zeit nirgend vorgekommen ist, aber nicht etwa in eingeschalteten besonderen Teilen, sondern über dem weitergehenden Vokalsatze als freier Schmuck. Prätorius nimmt mit diesem, wie es scheint auch bei ihm vereinzelten Vorgehen zweifellos Heinrich Schütz viel vorweg und weist der selbständigen Entwickelung der instrumentalen Mittel in der Verbindung mit dem Vokalsatze neue Wege. Er schreibt (in der Continuo-Stimme) vor, daß eine der beiden Solostimmen abseits aufgestellt wird, so daß die beiden »einander bald still (pian), bald stark (forte) . . . respondieren und antworten«.
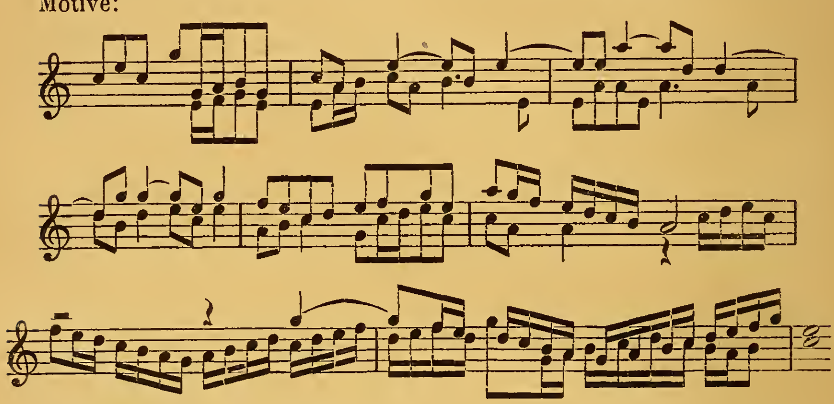
Das Wechselspiel der beiden Cantus extraordinarii setzt gleich zu Anfang der kurzen einleitenden Sinfonia ein mit echoartiger Aufnahme von deren Anfangsmotiv, und zwar ist in der Ersatzstimme (s. oben) ein Text beigefügt, der das Quartenmotiv als Wächterruf interpretiert (»Wachet auf!«):
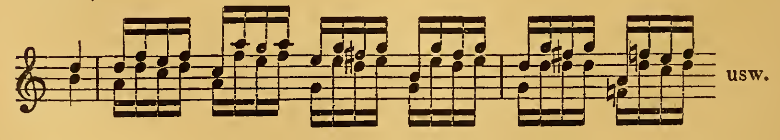


Aber über dem alsdann mit strenger Anlehnung an die Choralmelodie sich entfaltenden Chorsatze beginnt bereits das glänzende Spiel der beiden Extrastimmen mit der dem Vokalpart durchaus fremden Motivbildung:



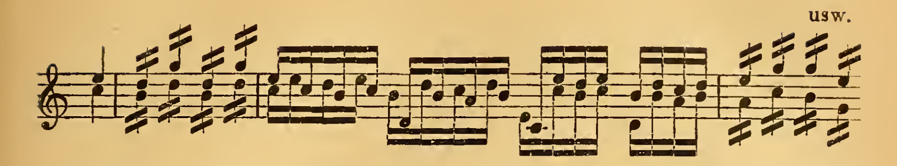
Weiter folgen (über »Wo seid ihr, ihr klugen Jungfrauen?«) neue Motive:



und so weiter mit immer neuen Wendungen, die aber durchweg dem Vokalsatze als ein ganz anders geartetes Element gegenüberstehen. Im dritten Teile »Gloria sei dir gesungen« nehmen zwar auch die Gesangpartien lebhaftere Bewegung an (teilweise in Achteln, aber syllabisch und durchaus ohne Koloraturen), die beiden Extrastimmen aber steigern sich zu rauschendem orchestralen Wesen im heutigen Sinne (wozu noch angemerkt sei, daß Prätorius bezüglich ihrer Besetzung von Violinen oder Kornetten spricht, was vielleicht heißen soll, daß sie nicht Solostimmen sind), zunächst durch neun Takte (über »mit Harfen und mit Zimbalen schön«):



und ein paar weitere Takte überwiegend mit Auflösung der Viertel in Sechzehntel durch Tonrepetition:



Das sind doch aber tatsächlich Kontrastierungen der beiden Extrastimmen gegen den übrigen vokalen und instrumentalen Apparat, die der sonstigen Musik der Zeit durchaus fernliegen, Keime des späteren Gegensatzes von Concertino und Concerto grosso, jedenfalls aber Hinweise auf die Möglichkeit der Emanzipierung der obligaten Instrumente von der Motivbildung der Vokalstimmen, welche dann Schütz in den Symphoniae sacrae aufgenommen hat, wenn auch zunächst in minder auffälligen Formen. Ich möchte gerade dieser Choralarbeit des Michael Prätorius darum eine historische Wichtigkeit zusprechen. Gegen die Art, wie bei G. Gabrieli, Viadana, Schütz u. a. bei teilweiser Besetzung der Chöre mit Instrumentalstimmen diese geführt sind, sticht seine Behandlung dieser beiden Stimmen jedenfalls sehr stark ab; sie ordnen sich den Vokalstimmen nicht unter oder bei, sondern sind wirklich gegen sie kontrastiert. Wenn endlich einmal auch wieder Michael Prätorius durch Neuausgaben erschlossen wird, darf man auf ähnliche Überraschungen sich wohl in größerer Zahl gefaßt machen.

Zu den unter der Einwirkung des Stile rappresentativo sich entwickelnden neuen Formen der protestantischen Kirchenmusik gehören auch die sogenannten geistlichen Dialoge, biblische Erzählungen, in denen zwei oder mehr Personen redend eingeführt werden, mit oder ohne verbindenden Text (Testo). Ich habe bereits früher (II², S. 305) erwähnt, daß Schering und Alaleona das Oratorium als aus den geistlichen Dialogen hervorgegangen betrachten. Diese Frage mag auch hier unerörtert bleiben, zumal ich ja ihre problematischen Seiten bereits angedeutet habe. Dagegen können wir nicht achtlos daran vorübergehen, daß die kompositorische Technik in den Dialogen auf neue Wege geleitet wurde. Vielleicht hat Gaglianos Bd. II², S. 33 mitgeteiltes dialogisches Liedchen »Bel pastor« (1611) den Anlaß gegeben zu einer bestimmten Differenzierung der dialogisierenden Personen in der Melodik, die den dialogischen Lauden und den ersten italienischen Ansätzen zum Oratorium fremd ist. Aber die geistlichen Dialoge der deutschen Meister bringen auch außer dem Alternieren der singenden Personen gleich streckenweise den simultanen Gesang beider mit bestimmter Unterscheidung in Charakter und Motivbildung. Freilich muß man den Begriff des Dialoges scharf fassen und z. B. in

Hammerschmidts »Dialogi oder Gespräche einer gläubigen Seele mit Gott« (1645) diejenigen Nummern ausscheiden, welche nur zwei- oder dreistimmig nach Motettenart gesetzt sind, aber gar nicht verschiedene Personen unterscheiden, weder im Text noch in der Musik. In dem in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (VIII, 1) veröffentlichten ersten Teile sind das die dreistimmigen Nummern 4, 7, 11, 12, 22 und die zweistimmigen 10 und 14. Nr. 10 ist eine Rarität in der Literatur der Choralbearbeitungen, wie schon die Überschrift »Zweierlei Choral zusammen« (»Was mein Gott will, das g'scheh allzeit« und »Auf deinen lieben Gott Trau nur in Angst und Not«), also eigentlich eine Art Nachschößling des Motet des 13. Jahrhunderts, eine Verkoppelung zweier voneinander unabhängigen Texte und Melodien. Von einem Dialog kann in allen diesen Nummern nicht gesprochen werden; das gelegentliche Alternieren und fortgesetzte Imitieren genügt eben nicht zur Begriffsbestimmung des Dialogs im Unterschied vom Bicinium oder Duo. Schon die Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz (1638) bringen aber ein Musterbeispiel eines wirklichen Dialogs in Nr. 28 (»Sei gegrüßt, Maria«), wo der Gesang des Erzengels Gabriel durchaus motivisch von demjenigen der Maria unterschieden ist, auch wo beide gleichzeitig singen. Nur der durch eine kurze Sinfonia von dem eigentlichen Dialoge abgeschiedene Schlußchor »Siehe, ich bin des Herrn Magd« (Wiederholung der letzten Worte der Maria) fällt aus dem Rahmen des Dialogs heraus, etwa als Gesang der himmlischen Heerscharen, die Marias Antwort zum Himmel emportragen. Außer den drei noch von Schering (a. a. O., S. 153) aufgezählten Dialogen Schützs: »Die Flucht nach Ägypten«, »Jesus im Tempel« (beide in den Symphoniae sacrae von 1650) und (zuerst von Buchmayer und Seiffert ans Licht gezogen; vgl. Sammelb. der I. M.-G. I, S. 213 ff.) »Vom reichen Mann und dem armen Lazarus«, sind aber noch weiter als Dialoge anzusprechen: Symphoniae sacrae III 2, Nr. 7 »Meister, wir wissen« (»Die Jünger und Jesus« Band 14, Nr. 4 der Ges.-Ausg.), die ausdrücklich als Dialogus bezeichneten: »Es gingen zween Menschen hinauf« (»Pharisäer und Zöllner«) und Nr. 5 der Dialogus per la pascua »Weib, was weinest du?«, obgleich in letzterem sowohl die Rede Jesu als die der Maria durch zwei Stimmen gegeben wird, und sogar auch Nr. 6 »Ich beschwöre euch, ihr Töchter zu Jerusalem«, obgleich die Anrede auf vier Soprane und die Antwort auf Alt, Tenor und Baß verteilt ist (das Stück ist ebenfalls als Dialogus bezeichnet). Das eigentlich Ausschlaggebende ist eben doch nicht die Vertretung von zwei verschiedenen Personen (bzw. Gruppen von Personen), sondern die bestimmte Unterscheidung der Thematik der beiden Partien.

Die Verwandtschaft des Stilprinzips des eigentlichen geistlichen Dialogs mit der Doppelchörigkeit und auch mit dem Wechsel von Gesang und Instrumentenspiel liegt ja auf der Hand, aber es verdient doch Beachtung, wie rein das, was beide unterscheidet, zunächst gesondert zur Geltung gebracht wurde, und daß speziell Heinrich Schütz an dieser gesonderten Pflege stark beteiligt ist.

Zu den ersten Pflegern des geistlichen Dialogs zählt auch Johann Rudolf Ahle. Der von Joh. Wolf herausgegebene Ahle-Band der Denkmäler deutscher Tonkunst (Bd. 5) enthält drei Dialoge, einen aus den 1648 gedruckten »Geistlichen Dialogen« (»Pharisäer und Zöllner«) und zwei aus der »Musikalischen Frühlingslust« (»Sie haben meinen Herrn weggenommen« und »Es sei denn, daß ich in seinen Händen sehe die Nägelmal«). Von den dreien ist nur der letztgenannte bis zu Ende wirklicher Dialog (Thomas und Christus); der zweite bringt am Schluß einen Choral »Gelobet sei der Herre Christ« von denselben beiden Stimmen, der dritte die Worte Christi »Ich sage euch: dieser ging hinab« (Baß; den eigentlichen Dialog bilden zwei Tenöre) mit dreistimmigem Schluß (die beiden Tenöre stimmen mit ein) »Denn wer sich selbst erhöhet«. Die charakteristische Unterscheidung der dialogisierenden Partien ist bei Ahle nicht so gelungen wie bei Schütz und Hammerschmidt. Auch der Verkündigungsdialog Mathias Weckmanns (D. d. T., Bd. 6 Nr. 4) erreicht nicht die plastische Wirkung derjenigen Schützs und Hammerschmidts, obgleich Weckmann durchweg zwei obligate Violinen zur Mitwirkung heranzieht, die mit bemerkenswerter Selbständigkeit geführt sind. Die Motive sind nur zum kleinsten Teile den Singstimmen entnommen, und das kleine Violinmotiv



das immer wieder aufgenommen wird, wo Gabriel singt, hat entschieden eine programmatische Bedeutung. Aber Weckmann vermeidet ganz das Zugleichsingen der beiden Stimmen und zerlegt den Dialog in vier Einzelnummern (Gabriel, Maria, Gabriel, Maria). Das abschließende Alleluja, imitierend gearbeitet mit Beteiligung beider Singstimmen, der beiden Violinen und sogar auch einige Male des Continuo, ist durchaus nicht mehr zum eigentlichen Dialog gehörig, sondern der ja bei den meisten anderen Dialogen ebenfalls nachweisbare fromm betrachtende, die Individualisierung aufhebende Epilog. Sobald man den Begriff des Dialogs weiter faßt und z. B. Aussprüche Christi, denen aus ihnen Lehren ziehende Chorsätze antworten, ebenfalls zu den Dialogen zählt, wächst natürlich die

Zahl der Dialoge sehr stark bis zur vollständigen Verwischung der Grenzen gegenüber Motetten mit heraustretenden Soli. Immerhin wird man aber z. B. Christoph Bernhards Dialogo »Wahrlich, wahrlich, ich sage euch« (D. d. T., Bd. 6, 2. Teil Nr. 1) noch den wirklichen Dialogen (z. B. Weckmanns Verkündigungsdialoge) nahestehend finden (zweimal spricht Christus [Baßsolo], und der vierstimmige Chor [der Jünger] zieht die Lehre aus seinen Worten; das abschließende fünfstimmige Alleluja ist wieder Epilog, der auch die Singstimmen und die Instrumente zur Mitwirkung am imitierenden Satze heranzieht). Wo zwei verschieden gefärbte Chöre einen fragestellenden und antwortenden Text in seine Teile zerlegen, wie in Ahles »Wer ist's, der von Eden kommt« (D. d. T., Bd. 5 S. 76 ff.), ist zwar die Berechtigung des Namens Dialog nicht in Frage zu ziehen (1. Chor: drei Soprane und Bassettenor, 2. Chor: Alt, zwei Tenöre und Baß), es entfällt aber ganz das für den Dialog als neue Bildung charakteristische monodische Element und bleibt nur eine Spezialanwendung des doppelchörigen Satzes, die der Text nahelegt, vergleichbar etwa den wechselnden mehrstimmigen Sätzen des Anfiparnasso und anderer dramatischen Madrigale der Scheide des 16. und 17. Jahrhunderts.

Ganz auf dem Boden der wirklichen Dialoge Schützs, Hammerschmidts und Ahles steht auch noch Dietrich Buxtehudes »Herr, ich lasse dich nicht« (D. d. T., Bd. 14 Nr. 1); derselbe unterscheidet sich schließlich nur durch die stärkere Heranziehung des Orchesters (fünfstimmig mit Streichinstrumenten und Trombonen ad lib.), das eine Sonata vorausschickt und fortgesetzt konstitutiv beteiligt ist (die zwei Violinen mehr alternierend mit dem Gesange, die Violen begleitend). Den Schluß bildet ein Epilog, der die beiden Stimmen unpersönlich macht (Alleluja).

Von Anfang an ist ja für die Mehrzahl der Dialoge charakteristisch dieses abschließende Anhängen eines das Wesen des Dialogs verleugnenden mehrstimmigen Gesangsstückes, gleichviel ob eines motettenartigen (fugierten) oder eines Chorals (wie in Ahles Auferstehungsdialog). Das Auftreten solcher Chorsätze als interner Bestandteil des Dialogs ist bereits ein Schritt vorwärts zu der Umbildung des Dialogs zu der Kantate der Zeit Bachs; einen weiteren Schritt in dieser Richtung repräsentieren, wie Seiffert (D. d. T., Bd. 14 S. 6) hervorhebt, die Nummern 3, 4 und 5 des Buxtehudes Vokalmusik gewidmeten Denkmälerbandes, zunächst die als Dialogus bezeichnete Nr. 5. Hier bildet nach der kurzen fünfstimmigen Sinfonia die Choralstrophe (Sopransolo) »Wo soll ich fliehen hin?« die Fragestellung, auf welche Christus (Baßsolo) antwortet »Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid« (Matth. 11,

28—30); der zweiten Choralstrophe »O Jesu voller Gnad« antwortet ebenso ein kombiniertes Bibelwort (Hesekiel 33, 11 und Matth. 7, 7) »So wahr ich lebe« (Baßsolo). Damit ist der eigentliche Dialog zu Ende. Nach einer kleinen Sinfonia folgen dann drei Strophen eines neuen Chorals (Tenorsolo) »Klopfet an die Himmelspforte«, und zwei Strophen (6. und 8.) des Chorals »O Jesu Christ, du höchstes Gut«, die erste (»So komm' ich nun«) vom Sopran, die zweite (»Stärk' mich mit deinem Gnadengeist«) vom vierstimmigen Chor gesungen, bilden den Abschluß. Das Gerüst des Dialogs ist also noch wohl erkennbar, aber das Kirchenlied zeigt sich zu ganz neuer Bedeutung gewachsen, konstitutiv an der großen Form des eigentlichen Dialogs beteiligt. Ähnlich wechseln auch in Nr. 3 und 4 des Bandes Bibelwort und Kirchenlied, Chor und Sologesang, beide beliebig in Liedform (mit gereimtem, gemessenem Text) oder in der seit Viadana sich entwickelnden ariosen Haltung (mit Prosatext), so daß die Analogie zu den Formen des weltlichen Gesangs (Arie und Rezitativ) immer fühlbar bleibt, aber auch der Chor seine Stellung wahrt. Wo das Kirchenlied nicht fortlaufend als einfacher Choral behandelt ist, sondern eine Solostimme mit dem Orchester alterniert, ist dann die Identität mit der Opernarie (bei Cavalli, Cesti) evident und eine künstliche Unterscheidung beider vollkommen zwecklos. Z. B. steht in Buxtehudes »Alles, was ihr tut« (Nr. 3) die Arie »Gott will ich lassen raten« durchaus auf einem Boden mit den Opernarien, und die vom Chor gesungene Folgestrophe »Darauf so sprech' ich Amen« unterscheidet sich nur durch Mehrstimmigkeit (Note gegen Note gesetzt). Freilich stechen aber Stücke, in denen diese stärkere Anlehnung an die Faktur der Opernmusik vermieden ist, doch sehr stark in der Gesamthaltung ab, erscheinen uns Heutigen doch mehr rein kirchlich. Nr. 4 des Buxtehude-Kantatenbandes der Denkmäler deutscher Tonkunst »Gott, hilf mir« darf darum doch wohl nicht so ohne weiteres mit Nr. 3 und 5 in eine Linie gestellt werden. Der Bau ist: 1: Sonata a 4. 2: Baßsolo »Gott, hilf mir« (Psalm 69, 2—3, mit zwei Violinen, Violone und B. c.). 3: »Fürchte dich nicht« (Jesaias 43, 1—3) für fünfstimmigen Chor mit Instrumenten. 4: »Israel, hoffe auf den Herrn« (Psalm 130, 7) für Baßsolo mit Instrumenten. 5: Strophe 7 des Chorals »Durch Adams Fall« (»Wer hofft in Gott«) für vierstimmigen Chor, mit der Choralmelodie in gleichen Noten als Cantus firmus in den Violinen und Violen. 6: Kirchenlied »Ach ja, mein Gott, ich hoff' auf dich« (drei gleichkomponierte sechszeilige Strophen, durch Ritornelle geschieden, für zwei Soprane und Baß, überwiegend Note gegen Note. 7: »Israel, hoffe auf den Herrn« (Psalm 130, 7—8) mit Anlehnung an Teil 4 für fünfstimmigen Chor

und fünfstimmiges Orchester. Hier fehlt alles Opernmäßige ganz; aber das Dialogische ist nur durch den Gegensatz des Hilferufs (2) und des trostverheißenden Teiles 3 ausgeprägt; zu 2 wird man nur 6 als Ausdruck gefaßten Hoffens rechnen können, während das zweite Baßsolo (4) als zu den tröstenden Chorsätzen gehörig wirkt.

Nr. 6 des Buxtehude-Kantatenbandes »Ihr lieben Christen, freuet euch« enthält einen an die Opernarien mit eingreifendem Orchester anlehnenden dreistimmigen Vokalsatz, dessen Text ein Kirchenlied »So komm doch, Jesu, komme bald« bildet. Der Satz der drei Stimmen ist fast durchweg Note gegen Note und durchaus arienhaft, so daß er mit Ersetzung der Unterstimmen (Tenor und Baß) durch Instrumente als Altarie gehen könnte. Die die Kantate (nach der Sinfonia) beginnende Choralstrophe »Ihr lieben Christen, freut euch nun« (Sopransolo mit Instrumenten) und die sie mit angehängtem Amen abschließende letzte Strophe desselben Chorals (für fünfstimmigen Chor mit Orchester) geben beide streng die Choralmelodie (der Chorsatz in der ersten Sopranstimme), aber in verschiedener Rhythmisierung (der Solosatz im C-Takt, der Chorsatz im $^3/_2$-Takt), beide ohne Unterbrechung durch die Instrumente. Die übrigen Elemente sind Bibelwort (Ep. Judä 14—15 Chorsatz und Offenb. Johannis 22, 12 für Baßsolo) und haben nichts Opernhaftes an sich.

Die Mehrzahl der hier erwähnten Kantaten Buxtehudes gehören wahrscheinlich, zum Teil sicher, sogenannten Lübecker »Abendmusiken« an, Zyklen, die an mehreren einander folgenden Sonntagen (zuletzt — nach Buxtehudes Zeit — deren fünf) in der Adventszeit aufgeführt wurden, eine aus bescheidenen Anfängen unter Tunder (Donnerstags) durch seinen Nachfolger und Schwiegersohn Buxtehude entwickelte ständige Einrichtung mit Aufwand reicher Mittel (Chöre, Soli, Orchester). Vgl. Seifferts vorläufig orientierende Nachweise im Jahrbuch 1902 der Musikbibliothek Peters. Diese Musiken basieren eigentlich auf den Evangelientexten der betreffenden Sonntage, ziehen aber auch politische Ereignisse heran (1705 Buxtehudes Castrum doloris [Trauerfeier um Kaiser Leopold I.] und Templum honoris [zur Thronbesteigung Josephs I.] — vergleichbar Beethovens beiden Kaiserkantaten), haben sich aber später zu fünfteiligen Oratorien weiterentwickelt. Das für unsere Würdigung in erster Linie in Betracht kommende ist der Umstand, daß die Verfügung über so reiche Mittel natürlich die Komponisten auf Verbreiterung der Formen und Entfaltung von Glanz hindrängte. Daher vor allem die gegenüber den Dialogen Schützs, Hammerschmidts, Ahles usw. soviel reichere Besetzung des Orchesters.

Auch bei Buxtehude fehlt aber in den Kirchenmusiken noch

gänzlich das wirkliche Rezitativ, wie es in der Oper sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts herausgebildet hatte. Daß dasselbe für erzählende oder auch betrachtende Bibelworte möglich gewesen wäre, wird niemand in Abrede stellen wollen; daß aber trotzdem auch die durchaus mensural notierten Rezitative des Evangelisten in Schützs Weihnachtsoratorium (1664) und den Sieben Worten sich stilistisch stark von dem Opernrezitativ unterscheiden, und vielmehr etwa den Rezitativen in Carissimis Historien ähnlich sind, ist zweifellos als absichtliche Vermeidung der flüchtigen Manier des Opernrezitativs im Hinblick auf die Würde der Evangelientexte zu erklären. Die ebenfalls teilweise mensural notierten Rezitative des Evangelisten in Schützs Auferstehungsoratorium (1623) fallen zeitlich vor das Aufkommen des parlando-Rezitativs der Oper, und stehen vielmehr durchaus auf dem Boden des gregorianischen Gesangs und zwar des Accentus, der Häufung von Silben auf einen immer wiederholten Ton mit vereinzelten Hebungen und Senkungen für Sinnakzente und die Interpunktion. Diese Rezitative des Evangelisten im Auferstehungsoratorium sind durchweg mit ausgehaltenen Harmonien der Streichinstrumente begleitet und vertauschen die überwiegend festgehaltene Choralnotierung (lauter Longae ultra mensuram der Instrumente) nur da mit Mensuralnoten, wo die Instrumente die Harmonie wechseln oder den Rhythmus der Singstimme mitmachen; in diesen Stellen schwindet aber auch der psalmodierende Charakter der Melodieführung und greift eine freiere, mehr ariose Haltung Platz (in den vier Passionen Schützs ist der Evangelist durchweg in der psalmodierenden Art gehalten, ganz choral notiert und ganz ohne Instrumentalbegleitung [auch ohne Basso continuo]), in der Weise, wie es für die Choralpassion des 16. Jahrhunderts das Selbstverständliche war. Für Bibelworte gewichtiger Art (Psalmenverse, Prophetensprüche, Worte Christi usw.) kam der psalmodierende Vortrag nicht in Betracht, sondern wurde ein in höherem Grade ausdrucksvoller Gesang angestrebt; dafür ergaben sich, wenn sie eine Einzelstimme vortragen sollte, die zwei Möglichkeiten: das sogenannte Arioso, d. h. in erster Linie ausdrucksvoll die Worte interpretierender Gesang, der auch Melismen nicht verschmäht, wie er auf dem Gebiete der weltlichen Komposition in den Lamenti lange allein dominierte, oder aber eine mit Hilfe von Wortwiederholungen und füllendem Eingreifen von Instrumenten (und wäre es nur des Continuo) über den unmetrischen Text hinwegtäuschende, rein musikalisch formale Melodiegestaltung, bei Verfügung über mehrere Gesangstimmen aber nach wie vor der dafür altbewährte imitierende Satz.

Das Eindringen des wirklichen parlando-Rezitativs in die

Kirchenkomposition erfolgte erst seit 1700 durch Hineintragung der voll ausgebildeten Form der weltlichen Kantate mit für rezitativische Kompositionen von vornherein berechneten frei gedichteten Texten. Daß es für Bibelworte schließlich doch auch zur Anwendung kam, setzt erst eine Gewöhnung an dasselbe voraus, die noch einige Zeit erforderte. Die durch Erdmann Neumeister inaugurierte Umwälzung auf dem Gebiete der Ästhetik der Kirchenmusik leitet aber tatsächlich eine Verweltlichung und Verflachung der Kirchenmusik ein, deren Emporkommen nur die eminent innerliche und ausdrucksgewaltige Natur eines Sebastian Bach für seine Person zu bergen verstand, während er ihr weiteres Umsichgreifen nicht zu verhindern vermochte. Mit Recht stemmten sich einsichtige, aber des Genies entbehrende Männer gegen die Neuerung, und es entbrannte ein Kampf der Meinungen, der an Heftigkeit und auch an Wichtigkeit nicht hinter den berühmtesten Konflikten der Musikgeschichte zurücksteht (Buffonisten und Antibuffonisten, Gluckisten und Piccinisten usw.). Wir werden darauf zurückzukommen haben.

Aus der großen Zahl deutscher Komponisten des 17. Jahrhunderts erhebt sich als Ausnahmserscheinung die imponierende Persönlichkeit von Heinrich Schütz. Sein Schaffen setzt ungefähr um die Zeit ein, wo Michael Prätorius vom Schauplatz abtritt (gest. 1621). Wie Prätorius, steht er zunächst auf dem Boden des imponierenden mehrchörigen Satzes der Venezianer. Die neuen Strömungen der Florentiner Reform von 1600 vermochte Prätorius nicht mehr selbst derart seinem Können einzuverleiben wie der zwar nur 14 Jahre jüngere, aber ihn um ein halbes Jahrhundert überlebende Schütz, der zuletzt als der Repräsentant der Verselbständigung der die italienische Kunst assimilierenden deutschen Musik, als Markstein des Übergangs der Hegemonie von Italien auf Deutschland dasteht, zwar nur auf dem Gebiete der Kirchenmusik, aber da auch ganz widerspruchslos. Wenn wir Agostino Steffani als führende italienische Persönlichkeit in Deutschland anerkennen mußten (II², S. 468), so kann das doch nur für die Opernmusik und die Gesangskammermusik gelten (Kammerduette); sein Schaffen setzt aber auch erst einige Zeit nach dem Abscheiden von Schütz ein und entfaltet sich auf gänzlich verschiedenen Gebieten. Der Wettkampf der deutschen Opernkomponisten mit den Italienern oder, richtiger gesagt, das ehrliche Streben der Deutschen, es den Italienern gleichzutun, setzt erst um dieselbe Zeit ein und endet mit der Waffenstreckung vor den Italienern. Nur auf dem Gebiete der Kirchenmusik und dem verwandten der Orgelmusik vollzieht sich bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Erhebung der deut-

schen Kunst über die italienische, wenn auch für Orgel (und Klavier) Frankreich neue erfolgreiche Mitbewerber um die Palme stellt. Selbst der italienischen instrumentalen Kammermusik der Glanzzeit seit 1680 erstehen aber in den deutschen Komponisten von Suiten mit französischer Ouvertüre Konkurrenten von großem Gewicht, ja schon Rosenmüller macht sich seit 1667 als ernsthaft zu nehmender deutscher Vertreter der Ensemble-Instrumentalmusik stark bemerkbar. Wenn auch zunächst noch der altverbriefte Ruhm Italiens eine Weile anhält und Leute wie Corelli, Pasquini, die beiden Scarlatti die Berechtigung des Ruhmes noch belegen, so ist doch die Vorherrschaft Italiens um 1700 bereits nicht mehr über allen Zweifel erhaben und geht schnell weiter zurück. Mit dem bedeutsamen Hervortreten von Händel und Bach ist sie aber doch tatsächlich gebrochen, trotz der Herrschaft der Kastraten, Primadonnen und Maestri an den Höfen. Daß speziell die deutsche Musik sich immer mehr in die erste Linie vorschob, hat seinen letzten Grund in der Neigung zu komplizierterer interner Durcharbeitung, die ja schon mindestens seit dem Ende des 16. Jahrhunderts sehr bemerklich ist. Die Sättigung mit Harmonie, das Streben nach strenger Logik der Modulation verleiht den Instrumentalsätzen der deutschen Meister zu Anfang des 17. Jahrhunderts bereits eine Gedrungenheit und Bedeutsamkeit, mit der zunächst nur die englischen Vettern konkurrieren, die aber bald vom Wettbewerb zurücktreten. Die Formglätte der Italiener, die Gefälligkeit der Melodiebildung erscheint freilich nachahmenswert, wird nachgeahmt und schnell der deutschen Kunst einverleibt, die aber etwas hinzubringt, das den Italienern immer mehr abhanden kommt, die Vertiefung des Ausdrucks. Wieviel deutsches Wesen übrigens Anteil hat an der gediegenen italienischen Instrumentalmusik um 1680—1720, wird sich leider schwerlich feststellen lassen; doch wird kaum zu bestreiten sein, daß die Marini, Corelli, Veracini in ihren deutschen Stellungen ebenso von deutscher Gediegenheit profitiert haben, wie die in Italien studierenden Deutschen von dem italienischen Formensinn.
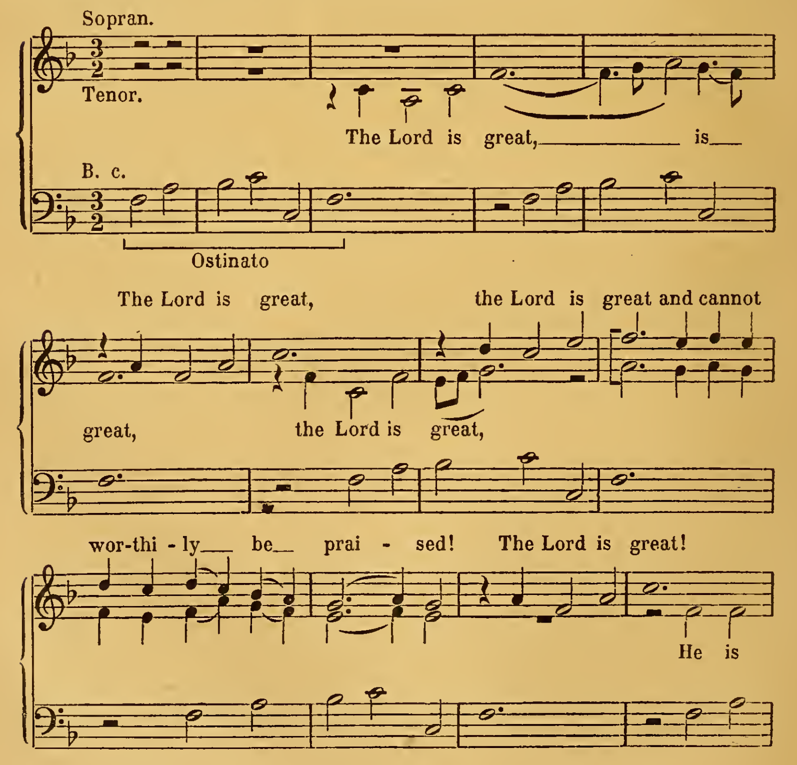
§ 92. Purcells Kirchenmusik.
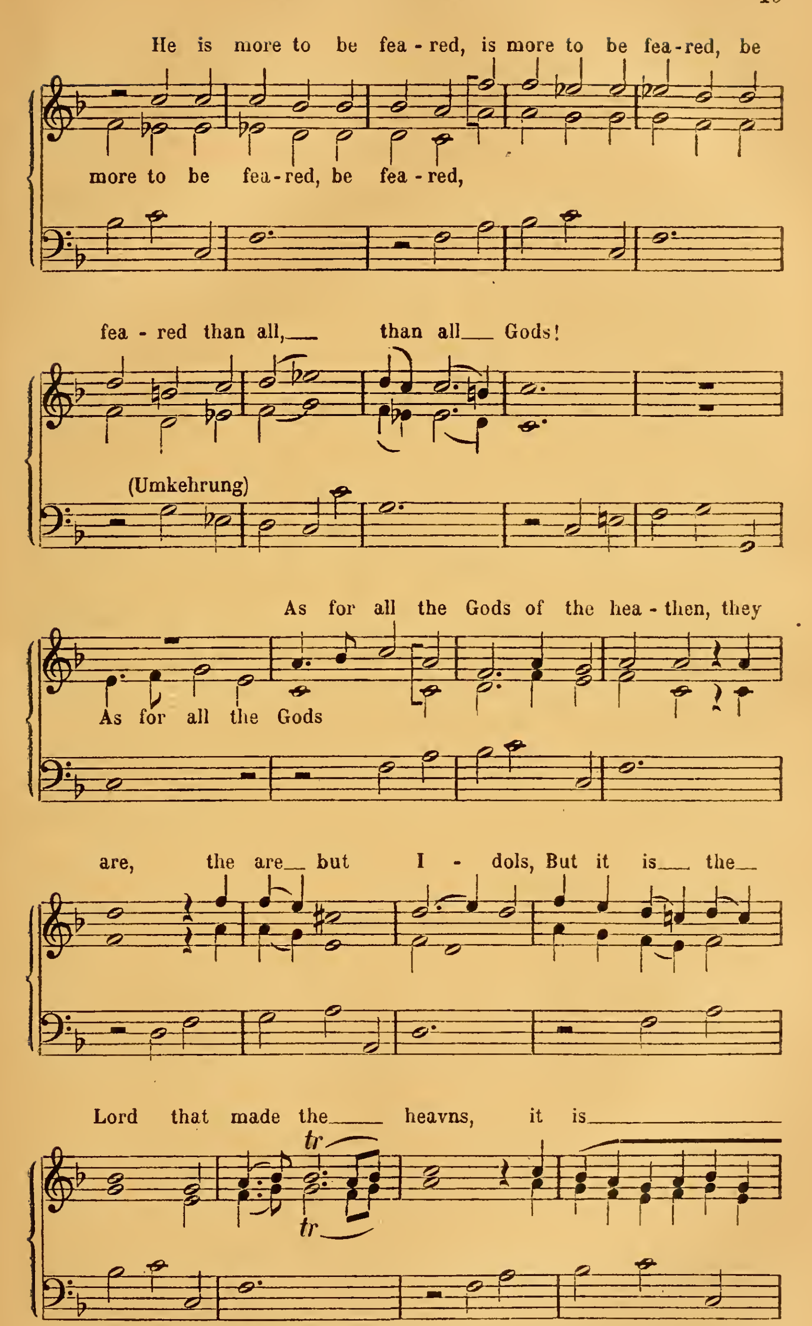
In wie hohem Grade der protestantische Choral der deutschen Kirchenmusik eine Sonderphysiognomie gibt, kommt einem so recht zum Bewußtsein, wenn man die Kirchenkompositionen Henry Purcells neben die seiner deutschen Zeitgenossen hält. Da die Gesamtausgabe noch nicht diese Werke gebracht hat, sind wir auf die Novellosche vierbändige Ausgabe Purcells Sacred music angewiesen, deren erster Band die Verse-Anthems in Dur, der zweite
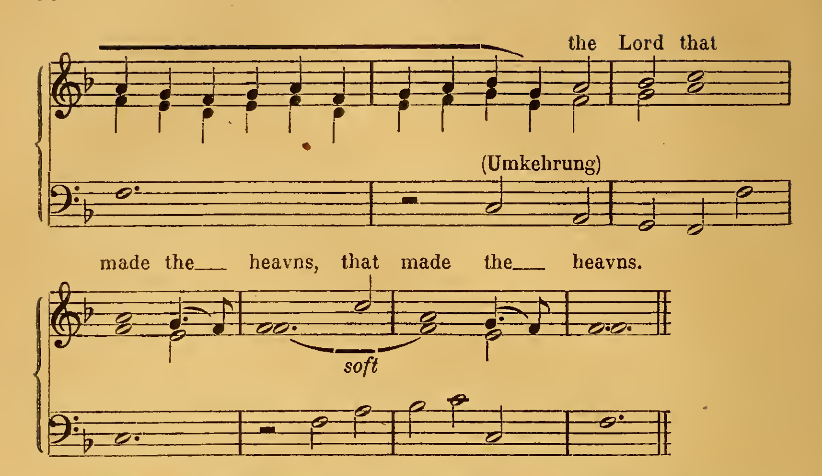
die Verse-Anthems in Moll enthält, der dritte die Full-Anthems, sowie englische Kirchenlieder (Hymns, Sacred songs) und einige lateinische Stücke, der vierte die Services. Die anglikanische Kirchenmusik ersetzt ebenso wie die protestantische deutsche die lateinische Sprache im allgemeinen durch die Landessprache. Die Services sind mehrteilige Kompositionen, welche die durch das ganze Jahr gleichbleibenden Gesänge des Frühgottesdienstes (Morning-service) und der Vesper (Evening-service) in mehr oder minder großer Zahl zusammenstellen. Zum Morning-service gehören vor allem das Tedeum, Benedictus, Kyrie, Credo, Benedicite und Jubilate (so in Purcells *B*-dur-Service), zum Evening-service das Magnificat, Nunc dimittis, Cantate Domino und Deus misereatur (diese in Purcells Evening-service in *B*-dur). Sämtliche lateinischen Texte sind durch englische ersetzt. Teile eines Morning-service sind eigentlich auch Purcells Tedeum und Jubilate in *D*-dur für den Cäcilientag 1692, und Teile eines Evening-service das Magnificat und Nunc dimittis in *G*-moll. Nur das *D*-dur-Tedeum und Jubilate für den Cäcilientag, die bis zur Entstehung von Händels Utrechter Tedeum (1713) alljährlich seit 1695 in der Paulskirche zu London zur Aufführung kamen, sind mit Orchester geschrieben (original nur Streichorchester und zwei Trompeten); alle anderen Stücke des vierten Bandes beschränken sich auf den vierstimmigen Chor (mit einzelnen solistisch — durch Decani — zu besetzenden Stellen) und Orgelbegleitung. Auch ist ihr Stil einfacher, fast ausschließlich Note gegen Note. Auch die Full-Anthems des dritten Bandes haben zum Teil diesen einfachen, dem Geiste der anglikanischen Kirche entsprechenden Stil, zum Teil aber sind sie imponierende, im alten a cappella-Stil wurzelnde vielstimmige Sätze, die einem Händel starke Anregungen gaben. Die als Hymns und die als Songs bezeichneten Stücke haben freigedichtete, metrische, gereimte Texte, entsprechend etwa den deutschen Chorälen, doch befinden sich darunter auch einzelne, die mehr den italienischen geistlichen Madrigalen gleichen (Nr. 56 Since God so tender, Nr. 57 Now that the sun, Nr. 61 O solitude, alle drei mit streng durchgeführtem Ostinato), auch erzählende, balladenartige (Nr. 62 On the conversion of St. Paul) und ein oratorienhafter Dialog (Nr. 55 Paraphrase von Samuel I, 28 [Saul and the witch of Endor] im Stile recitativo). Auch Hiobs Fluch (Nr. 58 Let the night perish) und Marias Suchen nach dem 12jährigen Jesus (Nr. 61 Tell me some pitying Angel) gehören dahin. Eine ganze Reihe weiterer Sologesänge (mit und ohne einen kurzen Chor) erweisen Purcell als eifrigen und gewandten Pfleger der geistlichen Monodie. Noch mehr als diese ziehen aber unser Interesse die Verse-Anthems der beiden ersten Bände auf sich, als die eigent-

lichen englischen Parallel-Erscheinungen der aus Schützs Kleinen geistlichen Konzerten und Symphoniae sacrae herausgewachsenen kirchlichen Kantaten des 17. Jahrhunderts. Der einzige Unterschied des englischen Anthem von der älteren Kantate dieser Art ist, daß das Anthem durchaus auf Bibelworte beschränkt ist und nicht geistliche Lieder freier Dichtung zuläßt. Der Zusatz »Verse« zu Anthem weist wie das »Konzert« der Deutschen und Italiener (Voces concertatae im Gegensatz zu Capella) auf solistische Besetzung hin (natürlich aber nicht für die mit Chorus bezeichneten Teile), übrigens schwankt aber die Gesamtbesetzung in den Verse-Anthems ebenso wie in Schützs Kleinen geistlichen Konzerten und in seinen Symphoniae sacrae zwischen Solostücken für eine Singstimme nur mit Basso continuo (Orgel) und einer beliebigen Anzahl Solostimmen neben einem vollem Chor oder Doppelchor und der Heranziehung von einzelnen obligaten Instrumenten oder einem Orchester. Auf eine einzige Solostimme mit Basso continuo sind beschränkt die Anthems Sing into God, o ye kingdoms (Nr. 20), The Lord is king (Nr. 9), O Lord rebuke me not (Nr. 62 [Schlußsatz mit Ostinato]); doch ziehen diese zum mindesten für einen kurz markierten Schluß den Chor heran (meist schlicht Note gegen Note gesetzt). Ein Anthem für eine einzige Solostimme, aber mit Orchester (a 4) und ein paar kleinen Chören ist My song shall allways be (Nr. 46; der Chor singt nur zweimal ein ganz schlicht gesetztes Halleluja). Die Mehrzahl der Verse-Anthems verfügt über drei Solostimmen, von denen mindestens eine mit einer Solonummer bedacht ist, und die sich bald zum schlichten Satz Note gegen Note vereinigen, bald aber nach Motettenart imitierend behandelt sind. Auffällig ist aber, wie oft Purcell bei fugenartiger Führung auf kontrapunktische Weiterführung der einzelnen Themaeinsätze verzichtet. Mangel an Herrschaft über den Kontrapunkt ist dafür nicht der Grund; man kann nur annehmen, daß damit der solistische Charakter schärfer markiert bleiben soll. Große Sorgfalt verwendet Purcell auf die instrumentalen Einleitungen und Zwischenspiele, die meist mit ‚Symphony‘ bezeichnet sind. Eine erhebliche Anzahl derselben haben die Form und Ausdehnung der französischen Ouvertüre (Einleitung: Very slow, entsprechend Lullys Très lentement, Hauptteil: Quick [= Vistement]); doch haben einige anstatt eines fugierten Allegro ein sarabanden- oder courantenartiges in zwei bis drei Teilen, manche sogar mit Reprise. In einigen Fällen entspricht die Thematik des Allegroteils dem nachfolgenden ersten Gesangsstück. Wo nur das Orgelakkompagnement ein Vorspiel zu machen hat, ist dasselbe von Purcell meist vollständig ausgearbeitet (imitierend).

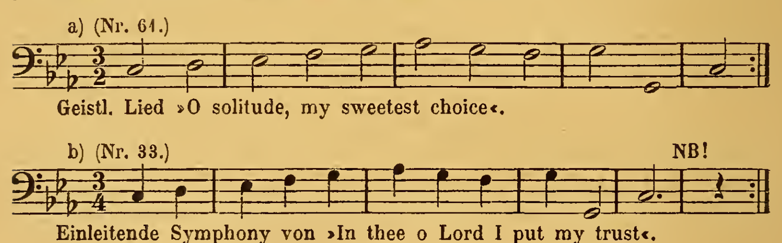
Was uns nun aber am meisten interessiert, ist natürlich, wie sich bei Purcell im Anthem mit seiner ausschließlichen Beschränkung auf biblische Texte die musikalische Formgebung gestaltet. Da ist denn zu konstatieren, daß er ganz ebenso wie die deutschen Meister durch Wortwiederholungen und durch Eingreifen der Instrumente vollständig arienhafte Bildungen zustande bringt, die vergessen lassen, daß der Text unmetrisch ist. Die italienischen Vorbilder (Cavalli, Cesti) sind dabei unverkennbar. Ein Kabinettstück ist das kleine Duett (Sopran und Tenor) »The Lord is great« in dem Anthem O sing unto the Lord, das nur mit B. c. begleitet ist, aber einem Basso ostinato von nur sechs Noten, den die Singstimmen mit souveräner Meisterschaft kontrapunktieren. Da es nur kurz ist, sei es vollständig mitgeteilt, um weiter zu illustrieren, wie die eigentliche Kunst der Arbeit über einem Ostinato darin beruht, denselben vergessen zu machen. Man übersehe nicht die zweimalige Einführung der Umkehrung des Ostinatomotivs und die zwingende Logik, mit welcher die Führung der Singstimmen die Transposition des Ostinato bedingt.




He is more to be fea - red, is more to be fea-red, be
more to be fea-red, be fea - red,
fea - red than all,__ than all__ Gods!
(Umkehrung)
As for all the Gods of the hea - then, they
As for all the Gods
are, the are__ but I - dols, But it is__ the__
Lord that made the__ heavns, it is__
tr
tr
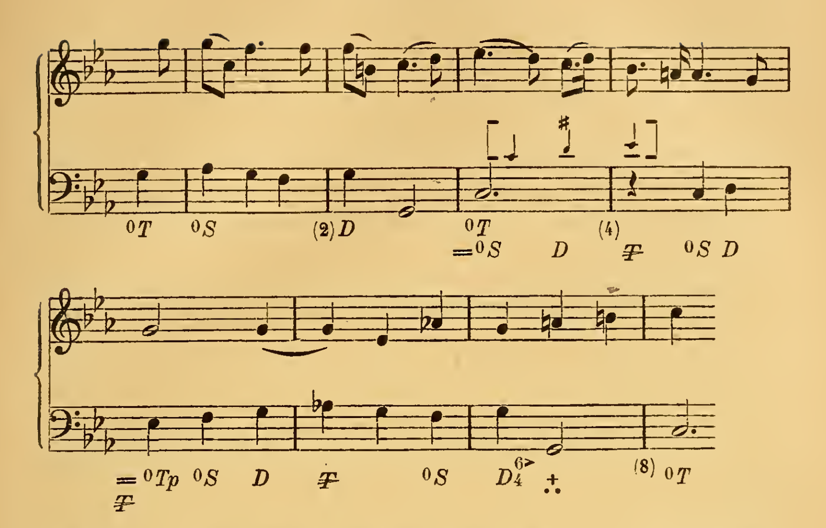


Ganz dieselbe freie Beweglichkeit des Ostinato durch andere Tonarten, die Purcell als gelehrigen Schüler der Italiener zeigt (vgl. II², S. 103), haben auch die Tenorarie »Thou hast a mighty arm« in dem Anthem My song shall allways be of the loving kindness (Nr. 46) und die Altarie »He appointed the moon« in dem Anthem Praise the Lord o my soul! O Lord my God (Nr. 16). Aber daß es für Purcell nicht der Transposition des Ostinato bedurfte, die freie Gestaltung der Oberstimme zu ermöglichen, beweisen zwei prächtige Arbeiten über den Ostinato:



a) Geistl. Lied »O solitude, my sweetest choice«.
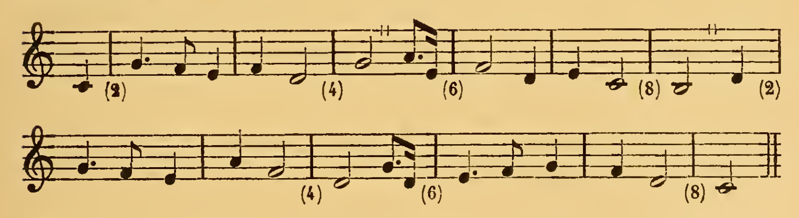
b) Einleitende Symphony von »In thee o Lord I put my trust«.

Leider muß ich mir versagen, beide hier mitzuteilen; aber ich verweise angelegentlichst auf ihr Studium. Dadurch, daß in beiden Bearbeitungen die Oberstimme erst einsetzt, nachdem der Baß etwa die Hälfte des Ostinatomotivs vorgetragen hat, ist der Streit beider um die Herrschaft über den Aufbau sofort eingeleitet. In der Sinfonie von Nr. 33 leistet aber der Stillstand auf der Schlußnote (𝅗𝅥. | 𝄽), der das Ostinatomotiv fünftaktig macht, ganz ausgezeichnete Dienste, da die Oberstimmen glatt viertaktig weiterbilden und daher den Ostinato fortgesetzt in der mannichfachsten Weise harmonisch und rhythmisch umdeuten, z. B. (dritte Periode):

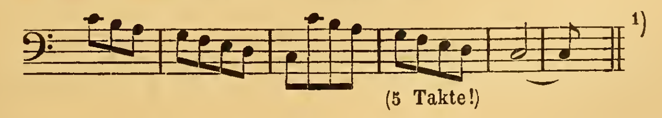


Wie seltsam, daß diese Kunst der Emanzipation von der Vorherrschaft des Ostinato so ganz in Vergessenheit geraten ist!

Eine geradezu als humoristisch zu bezeichnende Faktur hat das sogenannte Bell-Anthem ‖: Rejoice in the Lord allway! and again I say :‖ (Nr. 5); dies ist nämlich der Text des immer wiederholten Ritornells mit der auffällig an die Manier mittelalterlicher Rondelli gemahnenden Melodik:



das von den Solostimmen, vom Chor und auch von den Instrumenten gebracht wird, ein paarmal abgelöst durch neue, aber zum Teil ähnlich komponierte Textteile (Couplets). Gleich die Symphony leitet die exzeptionelle Stimmung dieses originellen Freudeliedes ein mit dem Ostinatobaß (und entsprechend legerer, improvisationsartiger Gestaltung der Oberstimme):
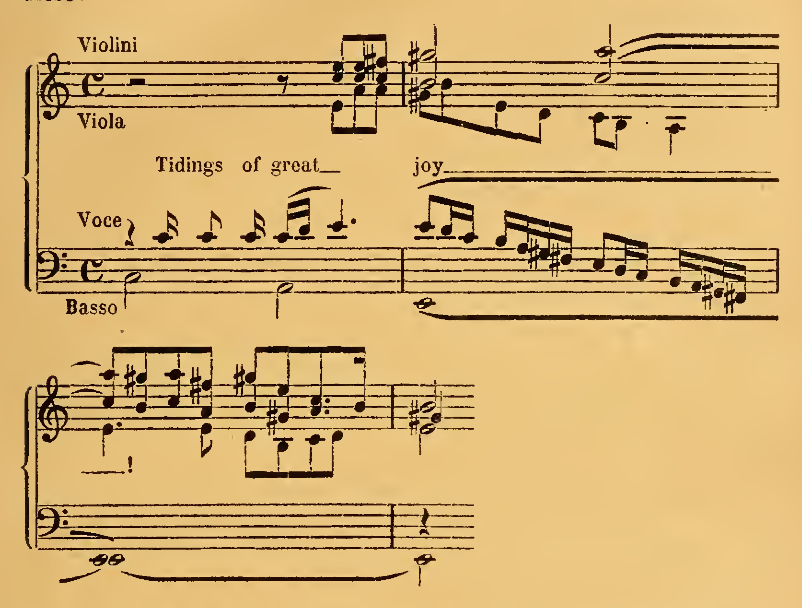


[1]) Vgl. dazu die Baßarie mit Chor ‚Rejoice‘ in Nr. 9 (The Lord is king).

Etwas von diesem volksmäßigen Wesen hat auch das Anthem (Nr. 22) »Thy way o God is holy«, wenigstens in dem diese Worte vortragenden Ritornell (Alt und Baß mit B. c.). Gesamtbau: A B C A D B A — soweit nur für Alt und Baß; als Anhang ein schlichtes Chor-Halleluja.

Aus diesen Hinweisen wird man ersehen, wieviel bedeutsames Eigenartige Purcells Anthems dem eingehenden Studium bieten; es steckt in Purcell zweifellos noch etwas von den Traditionen einer längstvergangenen Zeit, in der das Inselreich in der Musik eine erste Rolle spielte, und die Engländer sind mit Recht stolz auf diese isolierte Erscheinung. Die Selbständigkeit, mit welcher Purcell die italienischen und französischen (Lullyschen) neuen Anregungen seinem Können einverleibt, stellt ihn gewissermaßen in Parallele mit dem freilich mehr als ein halbes Jahrhundert älteren Schütz. Wie dieser beherrscht auch er den alten polyphonen Stil. Sowohl die mehrstimmigen Solosätze, als auch die Chorsätze seiner Verse-Anthems sind reich an Stellen, in denen die bewährte, gediegene imitatorische Faktur des 16. Jahrhunderts sich entfaltet, und auch die Orchestereinleitungen und Zwischenspiele sind höchst respektabel; besonders hervorgehoben seien die Sinfonien von Nr. 25 (Weihnachtsanthem), Nr. 54 (Krönungsanthem), Nr. 29 (Behold now, praise the Lord), Nr. 41 (They that go down to the sea, nur 2 V. und B.), Nr. 13 (My beloved spake, nur zwei Teile breiter $^3/_4$-Takt), Nr. 49 (O Lord, grant the King, ebenso, nur 2 V. und B.), Nr. 15 (Praise the Lord, o my soul, all that is within me; der Largo-Teil Lully sehr nahestehend, das Allegro dreiteilig), Nr. 21 (I was glad when they said), Nr. 46 (My song shall be allway of the loving kindness), Nr. 16 (Praise the Lord, o my soul, o Lord my God; Allegro zweiteilig mit :‖:, nur 2 V. und B.), Nr. 3 (O praise God in his holiness; zweiter Teil sarabandenartig), Nr. 33 (vgl. oben S. 50; aber in der Mitte folgt auch ein schönes zweiteiliges Ritornell), Nr. 53 (Why do the heathen; Allegroteil zweiteilig mit :‖:), Nr. 18 (Unto thee will I cry; zweiter Teil zweiteilig mit :‖:; es folgen noch zwei große Ritornelle), Nr. 1 (Blessed are they, that fear the Lord; der zweite Teil eine prächtige, lebhafte Fuge), Nr. 26 (It is a good ding, to give thanks; zweiter Teil eine zweiteilige Sarabande), Nr. 28 (The Lord is my light; zweiter Teil eine zweiteilige Sarabande, die auch als Ritornell wiederkehrt).

Geistliche Sologesänge mit obligaten Instrumenten finden sich in Purcells Verse-Anthems. Besonders reich ausgeführt ist das Akkompagnement der Baßarie zu Anfang der Weihnachtskantate (Nr. 25). Der mit der protestantischen Literatur Vertraute ist freilich an die Verwendung des Chorals »Vom Himmel hoch, da

komm' ich her« so gewöhnt, daß ihn die englischen Worte eines Baß singenden Engels »Behold, behold I bring you glad tidings« zunächst etwas fremd anmuten. Aber mit solchen Vorurteilen muß man freilich aufräumen, wenn man Purcell näherkommen will. Die Idee, die große Freudenkunde einem Sänger mit imposanten Stimmitteln zu übertragen, läßt sich wohl verteidigen. Stellen, wie diese:



sehen ganz so aus, als hätten die neapolitanisch-römischen Tenorbässe oder Baßtenöre (II², S. 224) auch in England Boden gefunden.

Purcells obligates Akkompagnement ist übrigens fast überall kontrapunktisch imitatorisch und an die Motive der Singstimmen anknüpfend; dasselbe gegen den Gesang zu kontrastieren, liegt ihm fern. Das da capo des ersten Teils einer Arie nach einem Mittelteil hat Purcell nirgend, so sehr auch viele Gesangsstücke der italienischen Opernarie gleichen.

Sehr instruktiv ist ein Vergleich der Behandlung desselben Textes durch Schütz und Purcell, den Schützs »Der Herr ist mein Licht« (Symphoniae sacrae II, Nr. 19) und Purcells Anthem Nr. 28 (The Lord is my light) ermöglicht. Beide Autoren haben die Verse 1, 3, 5 und 6 des 27. Psalms komponiert, Schütz auch Vers 2, den Purcell wegen der fleischfressenden Feinde ausgeschieden hat. Dafür hat Purcells Anthem eine schöne Sinfonie zu

Anfang und am Schluß ein Halleluja mit kurzem Chorschluß und Instrumentalnachspiel, die bei Schütz fehlen. Schütz schreibt für zwei Tenöre, und außer dem Continuo für zwei Violinstimmen, Purcell, wie er so gern tut, für Alt, Tenor und Baß und ebenfalls zwei Violinen, zieht aber für mehrere größere Ritornelle wieder das vierstimmige Streichorchester der Sinfonie heran. Schütz schreibt in dem hellen *G*-dur, Purcell in dem seltenen *H*-moll. Bei Schütz überwiegt durchaus die mehr rezitativische Behandlung des Textes, bei Purcell trotz des Prosatextes doch die arienmäßige Gestaltung, vielleicht mit etwas verschwenderischer Bevorzugung des $^3/_4$-Taktes, die aber bei vernünftiger Differenzierung der Tempi, wie sie der Sinn erheischt, nicht allzusehr auffallen wird. Die Zerlegung des Textes in bestimmt gegeneinander abgegrenzte Teile ist bei Purcell sehr viel markierter (schon durch den Wechsel der Besetzung).

1. Instrumentales Vorspiel (nur bei Purcell).

Symphony a 4 (2 V., Vla., B.) *H*-moll, erster Teil breiter C-Takt feierlicher Haltung, überwiegend mit Durchführung des punktierten Rhythmus ♬ ♫ | ♪., zweiter Teil Sarabandencharakter, zwei Teile mit Reprise.

2. Vers 1 des Psalms.

> Der Herr ist mein Licht und mein Heil; für wem sollt ich mich fürchten?
> Der Herr ist meines Lebens Kraft; für wem sollte mir grauen?
> The Lord is my light and my salvation; whom then shall I fear?
> The Lord is the strength of my life; of whom shall I be afraid?

Bei Schütz die beiden Tenöre rezitativisch deklamierend, aber imitierend; die erste Zeile zunächst ohne Violinen, dann mit imitierend eingreifenden Violinen; die zweite, langsam (tarde) zu singende Zeile ganz mit Violinen (C).

Bei Purcell mit Aufnahme der Taktart der Sarabande (und wohl auch des Tempo, aber mit anderer Melodieführung) die erste Zeile zuerst vom Alt, dann vom Tenor allein ganz vorgetragen, dann mit sukzessivem Eintritt (imitierend) von allen drei Solostimmen, die zweite Zeile sogleich mit gedrängter Stimmenfolge und Übergang in den Satz Note gegen Note, mit zehn Takten vierstimmiges Orchesternachspiel ($^3/_4$).

3. Vers 2 (nur bei Schütz).

Darum wann die Bösen, meine Widersacher und Feinde, an mich wollen, mein Fleisch zu fressen,
Müssen sie anlaufen und fallen.

Zeile 1 vom zweiten Tenor allein, die zweite mit imitierend einfallendem ersten Tenor (wiederholt), rezitativisch deklamierend (₵).

4. Vers 3.

Wenn sich schon ein Heer wider mich leget, so fürchtet sich mein Herze nicht;
Wenn sich Krieg wider mich erhebet, so verlasse ich mich auf ihn.
Tho' a host of men were laid against me, yet shall not my heart be afraid [no, NB! no]
And tho' there rose up war against me, yet will I put my trust in him.

Hier ringen die beiden Meister um die Palme. Purcell schreibt wieder im $^3/_4$-Takt weiter, aber dem Textsinn entsprechend mit heftigerer Rhythmik und weit ausgreifenden Schritten in den sich aufreckenden Vordersätzen beider Zeilen und weich herabsteigender Melodik für ihre Nachsätze. Der ganze Vers ist bei Purcell dem Baß übertragen, und ein ebenso beschwichtigendes Orchesternachspiel von sieben Takten schließt ihn ab.

Schütz scheidet ganz ebenso den Charakter der beiden Vordersätze und Nachsätze. Am schlichtesten wahrt noch der erste Vordersatz den Charakter der vorausgehenden Partien durch rezitativische Deklamation der beiden Tenöre (imitierend); aber die sofort eingreifenden beiden Violinen (alternierend) markieren in einfachster und doch überaus wirksamer Weise Kriegssignale; der Nachsatz (»so fürchtet sich«) schlägt plötzlich in breiten $^3/_1$-Takt um, und die beiden Tenöre gehen Note gegen Note fest vereint, abgelöst und nachher unterstützt von den ebenso geführten beiden Violinen. Diese plastische Darstellung wiederholt sich gesteigert für die zweite Zeile (Vordersatz) in kurzen, heftigen Werten mit akkordisch aufsteigender Melodik und auch heftigen Kriegssignalen (₵), Nachsatz wieder $^3/_1$-Takt Note gegen Note.

5. Vers 5—6 (erste Hälfte).

V. 5. Denn er bedecket mich in seinen Hütten zur bösen Zeit,
Er verbirget mich heimlich in seinem Gezelt;
Und er erhöhet mich auf einem Felsen.

V. 6. Und er wird mein Haupt erhöhen über meine Feinde, die um mich sind.
V. 5. For in the time of trouble he shall hide me in his tabernacle
In the secret place of his dwelling,
And set me upon a rock of stone;
V. 6. And now shall he lift up mine head above mine ennemies round about me.

Hier verläßt auch Schütz die rezitativische Deklamation und geht zu stärkerem Ausdruck über, indem er die drei ersten Zeilen zu einem zuversichtlichen Arioso gestaltet, die erste Zeile vom zweiten Tenor allein, die zweite und dritte von den beiden Tenören imitierend immer sieghafter vorgetragen, die Anfangszeile von Vers 6 aber über breiter Baßführung in triumphierenden Achtelmelismen, die die bis dahin schweigenden Violinen in einem lebhaften Nachspiele aufnehmen.

Purcell bewirkt mit seinen reicheren Mitteln eine ganz ähnliche Steigerung, scheidet aber die erste Zeile des sechsten Verses trotz ihrer sinngemäßen Zugehörigkeit zu Vers 5 ab zu einem besonderen Teile. Auch bei ihm atmet gleich die erste Zeile erhöhte Zuversicht. Zunächst trägt sie der Alt in schwungvoller Kantilene vor, dann gesellt sich ihm der Tenor und schließlich auch der Baß, mit mehrmaliger Wiederholung des Textes, und alle drei Stimmen zusammen bringen nun auch Zeile 2—3. Dann setzt das Orchester mit der vollständigen Wiederholung der prächtigen Sarabande des Vorspiels ein. Die erste Zeile des sechsten Verses, den Höhepunkt des Siegesgefühls, bringt dann der Alt als einen Triumphgesang (mit Melismen geschmückt), und das Orchester wiederholt denselben in extenso, das Bild breit ausmalend. Auch hier überbietet allerdings der spätere Meister den früheren durch vermehrten Glanz der Farbenwirkung; aber die Prägnanz von Schützs Zeichnung hält in Ehren den Vergleich aus.

Die weise Sparsamkeit Schützs ermöglicht demselben aber einen entschieden überlegenen Abschluß der ganzen Kantate, da er nun mit Gestaltung des Restes von Vers 6 als wirkliche Arie (trotz des Prosatextes) vorgeht, mit Wiederaufnahme des so schön charakteristisch vorher verwerteten $^3/_1$-Taktes und Heranziehung der in Terzen geführten beiden Violinen zum Alternieren mit den beiden Tenorstimmen und zur schließlich volltönenden Vereinigung der beiden Singstimmen und der Violinen.

6. Vers 6 (zweite Hälfte).

So will ich in seinen Hütten lobopfern
Ich will singen und lobsagen dem Herrn.
Therefore will I offer in his dwelling
I will sing and speak praise to the Lord.

Purcells Schluß fällt dagegen sichtlich ab. Der mehr nur deklamierende Vortrag der Worte, zuerst von jeder Stimme allein (Tenor, Alt, Baß) ohne kontrapunktische Weiterführung, wirkt entschieden nur konventionell nach dem vorausgegangenen Glanze, und auch die Zusammenführung der drei Stimmen ändert daran nichts trotz der aufgewandten Melismen. Vollends erscheint das noch hinzugefügte Halleluja matt, das ebenso zunächst wieder die Einzelstimmen je acht Takte vorführt und erst dann sie zusammenfaßt, worauf das Orchester den Satz voller wiederholt und ein paar Takte Chor abschließen.

Das beschriebene Werk gibt zugleich einen Begriff von Purcells Verse-Anthems überhaupt. Daß Händel mit dem Anknüpfen an Purcell nicht eben weit von der kirchlichen Kunst der deutschen Meister sich entfernte, ist aus dem Gesagten wohl ersichtlich. Für seine unerhört glänzenden Chorwirkungen sind aber anregende Vorbilder nicht in den Verse-Anthems, sondern in einigen der Full-Anthems und in dem *D*-dur-Tedeum und Jubilate zu suchen.

§ 93. Die Instrumentalmusik um 1700.

Die in enger Beziehung zur Kirche stehende Orgelmusik entwickelt sich in dem protestantischen Deutschland durch die prominente Rolle, die auch in ihr der lutherische Choral spielt, natürlich zu besonderen Formen, welche sie von der italienischen scharf unterscheiden. Auf dem Gebiete der Orgelkomposition ist die Vorherrschaft Italiens schon mit Frescobaldi (gest. 1643) zu Ende, und es treten deutsche Meister bedeutsam hervor, in Süddeutschland die von Frescobaldi geschulten Froberger und Kerll, in Norddeutschland aber die von Zarlinos Schüler Sweelinck gebildeten Samuel Scheidt, Melchior Schildt und David Scheidemann, und als jüngere Generation Jan Adams Reinken, Vincentius Lübeck, Dietrich Buxtehude und Georg Böhm, in Süddeutschland weiter Georg Muffat, sein Sohn Gottlieb Muffat und Johann Pachelbel. Italien hat daneben nur noch Bernardo Pasquini aufzuweisen, dessen Bedeutung aber mehr auf dem Gebiete der Klavier- als der Orgelkomposition liegt. Italienische Einflüsse blieben aber noch lange stark fühlbar, auch abgesehen von den bereits aufgewiesenen

des Opernstils. Das durch Sweelinck vermittelte glänzende Wesen der venezianischen Schule bringt in die Arbeiten der norddeutschen Organisten virtuose Elemente, die aber das in sich gekehrte Wesen der thüringischen und sächsischen Kantoren und Organisten nur in bescheidenem Maße annimmt. Dagegen werden die Formen der Tokkata, des Ricercar, der Kanzone und der über Sweelinck auf die Engländer zurückgehenden Variation gern und willig aufgenommen und gepflegt. Was aber den Hauptruhmestitel der deutschen Orgelmeister bildet, die Vermannichfaltigung und Vertiefung der Choralarbeiten, ist doch von italienischen Einflüssen fast unberührt. Bei den wohl meist als Vorspiel, Einleitung des Gemeindegesangs des betreffenden Chorals gedachten Orgelfigurationen fehlt natürlich Gesang und damit auch der Text ganz, und sind so freie Bearbeitungen wie Buxtehudes »Wachet auf« nicht wohl angängig, da man sie ohne Mithilfe des Textes nicht erkennen kann. Es ist daher auch bei den freiesten derselben doch ein viel strengerer Anschluß an den Verlauf der Choralmelodie eingehalten, sei es, daß die einzelnen Zeilen in derselben Weise wie auch in den vokalen Choralarbeiten motettenartig imitierend gebildet sind, mit oder ohne Hinzutritt eines Cantus firmus in längeren Noten, oder daß eine den Choral fortlaufend schlicht oder koloriert gebende Stimme von frei kontrapunktierenden Stimmen umrankt wird, oder auch, daß aus einem wohlerkennbaren Hauptmotiv des Chorals eine Fuge gesponnen wird. Eine schöne einheitliche Sondergestaltungsweise zeigt Spitta (Bach I, S. 111) an Choralarbeiten Pachelbels auf, nämlich in kurzen Noten die nachfolgende Choralzeile vorausandeutende, imitierend gearbeitete Vor- und Zwischenspiele, die in freien Kontrapunkt übergehen, sobald der Cantus firmus einsetzt. Für Georg Böhms Choralarbeiten konstatiert er (S. 201 ff.) französische Einflüsse in den Auszierungen der Choralmelodie und eine Gefährdung der Einheitlichkeit und der wirksamen Geltendmachung der Hauptmelodie durch prägnante Gegenmelodien, die er auch bei Buxtehude findet (Bach I, S. 284 ff.), dessen Choralarbeiten zwar vortrefflich gemacht sind, auch bestechend wirken, aber den eigentlichen Inhalt mit zuviel äußerlichem, die Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Beiwerk verdecken. Spittas Ausführungen sind von bleibendem Werte; sie basieren auf dem Grundsatze, daß die Choralarbeit durchaus den Stimmungsgehalt des Liedes einheitlich auszuprägen und die Choralmelodie in der Vorstellung wachzurufen hat. Uneingeschränkte Anerkennung spricht dagegen Spitta für Buxtehudes sonstige Orgelwerke aus, besonders seine Chaconnen, die er der Bachschen Orgel-Passacaglia an Wert gleichschätzt (a. a. O., S. 283).

Auch auf dem Gebiete der Formen, welche mit dem Choral nichts zu tun haben, laufen die deutschen Orgelmeister seit der Mitte des 17. Jahrhunderts den Italienern allmählich den Rang ab, aber wohl in erster Linie darum, weil die anhaltende Beschäftigung mit den Chorälen, die liebevolle Versenkung in den fest geschlossenen Liedcharakter der bewährten und Gemeingut gewordenen einfachen Melodien mit ihrer immanenten straffen Logik, wie sie die kurzen beiden ersten Stollen und der weiter ausholende, aber zumeist in einen dritten Stollen auslaufende Abgesang bedingen, den Sinn für normative Harmonieführung ganz besonders gestärkt und doch zugleich auch auf freiere, den Ausdruck steigernde Ausgestaltungen der tonalen Harmonik geführt hatte. Das Endergebnis mußte sein und war die Überwindung des schwankenden harmonischen Wesens der Kirchentöne und die immer bestimmtere Herausbildung der Dur- und Molltonart in den verschiedensten Transpositionen. Auch die Suitenkomposition mit ihrer liedartigen Struktur der einzelnen Tänze, besonders aber auch das Entwickeln der verschiedenen Tanzformen mit Einschränkung auf die Benutzung desselben motivischen Materials und mit Einhaltung eines analogen Verlaufs der Gesamtbewegung der Modulation steht ja auf einem ganz verwandten Boden und mußte in viel höherem Maße zur Abklärung der Harmonie führen als das buntscheckige Wesen der italienischen Kanzone und der im Grunde formlosen Tokkata und auch der fugenartigen Ricercari, Capricci und Fantasien. Einen ähnlichen Führer zu festem Gestalten und strafferer Logik hatten die Italiener nur in dem Basso ostinato (einschließlich des bleibenden Strophenbasses); es ist ja klar, daß nur Bässe, denen harmonische Logik immanent ist, zu immer neuen Bearbeitungen reizen können; die prinzipielle Verwandtschaft derselben mit dem Cantus firmus der Choralarbeiten ist evident, und Choralarbeiten mit Ostinato erscheinen daher als eine Art Verschwendung der Mittel, die nur ausnahmsweise vorkommen kann (vgl. S. 11f.), und die natürlich noch verwunderlicher ist, wo kein Text dem Choral die Hauptbedeutung sichert. Trotzdem sind doch auch Orgelchoralarbeiten nachweisbar, die einen Basso ostinato haben (bei Georg Böhm [vgl. Spitta, Bach I, S. 204 f.] und an ihn anlehnend bei J. S. Bach [das. S. 209]). Das Bachsche Beispiel (Partite diverse sopra »O Gott, du frommer Gott Nr. 2, Ausg. Peters, Bd. V S. 68) sieht freilich aus wie ein schülerhafter Entwurf und nicht wie eine ausgeführte Komposition (Oberstimme ein Choral mit Pausen durchsetzt, Baß ein Ostinato); es bedingt offenbar ein motivisches Akkompagnement, für das der Ostinato nur den Continuo bildet.

Die Vokalkomposition über einem Basso ostinato büßt ihre

grundlegende Bedeutung für das Zustandekommen größerer Formen (Kantate) schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein, bleibt aber für Einzelarien in Kantate und Oper weit über 1700 hinaus sehr beliebt und erscheint auch in kirchlichen Werken noch bei Bach recht häufig. In der Instrumentalmusik hält sich der Ostinato dauernd in ungeschwächter Gunst in den Chaconnen und Passacaglien und wird von den deutschen Orgelmeistern mit Interesse gepflegt. Die Chaconnen Pachelbels und Buxtehudes erheben sich hoch über die Frescobaldis und führen direkt über zu Bachs derartigen Arbeiten (vgl. Spitta, Bach I, S. 109 und 276 ff.). Die *D*-moll-Chaconne Pachelbels ist aufgebaut auf die Umkehrung des absteigenden Quartenmotivs (II², S. 33):



Das wichtigste Ergebnis des kontrapunktischen Fleißes der deutschen Organisten und Kantoren ist aber die allmähliche Herausbildung der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu so hohem Ansehen gelangenden wirklichen Fuge aus den von den Italienern übernommenen Vorstufen des Ricercar, des Capriccio, der Fantasia, bzw. den imitierend gearbeiteten Teilen der Kanzonen und Tokkaten, über deren erste Entwickelung wir ja früher (II¹, S. 442 ff., II², S. 125 ff.) gesprochen haben. Wir wissen, daß das Prinzip der Imitation im Quinten- bzw. Quartenabstande (Finalis und Dominante) bis in die Zeit des ersten Aufkommens der Durchimitation überhaupt zurückgeht und durch die natürliche Tonlage der vier Singstimmen direkt gegeben ist, daß aber auch schon seit Giovanni Gabrieli die zur Wahrung der Tonalität erforderlichen Abweichungen des Comes vom Dux gelegentlich auftreten (vgl. meine Musikgeschichte in Beispielen Nr. 52, das Ricercar im zehnten Kirchentone, eine veritable Fuge, sogar mit Divertissements), freilich durchaus noch nicht regelmäßig. Wenn auch Cazzati (II², S. 147), M. Neri (das. S. 150 ff.) und G. Legrenzi (das. S. 156) der wirklichen Fuge bereits sehr wacker vorgearbeitet haben, so sind doch ihre Fugati nur kurze Ansätze, Teile von mehrgliedrigen Canzoni da sonar und gar nicht auf eine Erschöpfung der Bildungsfähigkeit der entwickelten Motive berechnet. Ein ähnlicher Hinderungsgrund steht freilich auch der Entwickelung der Orgelfuge entgegen, soweit sie am Choral sich entwickelt, da hier die Notwendigkeit des Fortschreitens zu weiter folgenden Zeilen, der Fugierung der Einzelzeile immer schnell ein Ende macht. Zwar hat schon Pachelbel (Spitta, Bach I, S. 113) einige Male einem kunstvoll figurierten Choral eine kleine Fuge

über die erste Choralzeile vorausgeschickt, aber natürlich erscheint für den Kenner des Chorals diese Beschränkung auf den Anfang als ein Umstand, der eine solche Fuge zu einem bloßen Präludium des eigentlichen Chorals macht und eine wirklich in sich geschlossene Fuge nicht zustande kommen läßt. Nicht anders verhält es sich mit den Magnifikatfugen Pachelbels (D. d. T. i. Ö., VIII 2). Die Entwickelung der Fuge zu wirklicher Bedeutung setzt vor allem die Selbständigkeit (Nichtentlehntheit) ihres Themas voraus, die bestimmte Absicht, in wenn auch engem Rahmen etwas für sich selbst Bedeutsames, sich Auslebendes zu geben. Erst seit die Fuge ganz auf eigene Füße gestellt wird, existiert sie so recht eigentlich. Die Unsicherheit in der Zeitbestimmung des Aufkommens der wirklichen Fuge ist hiernach wohlbegreiflich. Käme es nur darauf an, daß nicht wie im Ricercar nacheinander mehrere Themen durchgeführt werden, sondern nur ein einziges, so wäre bereits 1547 Buus der Schöpfer der Fuge (vgl. Musikgesch. in Beispielen Nr. 40), und in weitem Abstande folgten Peter Philipps (im Fitz-William-Virginalbook), Giovanni Gabrieli, Orazio Vecchi, Christian Erbach usw. Sowohl Spitta als Seiffert sprechen wiederholt von den »älteren Fugenformen«, indem sie darunter alle die ganz oder teilweise imitierend gesetzten Stücke meinen (Ricercari, Fantasie, Capricci, Tientos usw. usw., aber auch die Kanzonen, in denen nur einzelne Absätze den imitierenden Stil haben). Bei solcher unbestimmten Abgrenzung gehören aber natürlich eigentlich auch alle imitierenden Vokalsätze zur Kategorie der Fuge, und schließlich ist nicht einzusehen, warum man nicht auch alle Kanons mit hineinrechnet, zumal die alte Zeit gerade sie Fugae nannte. So wird man wohl darauf verzichten müssen, jemals den »Erfinder« der Fuge namhaft machen zu können, und vielmehr annehmen, daß die Fuge nicht ein wie andere aus einem unscheinbaren Keime allmählich zu kunstvoller Gestaltung entwickeltes Gebilde ist, sondern vielmehr eine durch Herauslösung einer durch Jahrhunderte geübten Setzweise aus den Spezialbedingungen, die ihr die Entstehung gegeben haben, nämlich dem sukzessiven Vortrag derselben Worte durch verschiedene Stimmen, und allmähliche Abstreifung alles dessen, was ihre Entstehung verrät, auf sich selbst angewiesene Tonschöpfung. Schon die fugierten Teile der späteren Tokkaten Merulos bedeuten Etappen auf dem Wege dieser Entwickelung, da ihnen keinerlei Vokalsätze als Modell dienen; auch Kanzonen, die auf denselben fugierten Teil mehrmals zurückkommen, mögen dahin zu zählen sein, besonders soweit sie nicht einfache Wiederholungen, sondern wirklich Fortsetzungen der imitierenden Arbeit bringen. Der unbefriedigende Eindruck einleitender Fugen über Teile eines

Chorals hat denn wohl auch das Seine beigetragen, die Fuge auf sich selbst anzuweisen, und endlich hat ganz sicher die französische Ouvertüre einen kräftigen Schritt vorwärts veranlaßt, indem die deutschen Suitenmeister die fugierten Teile derselben breiter ausführten. Die Übertragung der Form der Ouvertüre auf das Klavier (durch Pachelbel; vgl. Spitta, Bach I, S. 122) und auf die Gambe (durch den Franzosen Marais und den Deutschen J. Schenck; vgl. II², S. 448) noch im 17. Jahrhundert fallen daher gleichfalls sehr ins Gewicht. In der französischen Ouvertüre, wie sie sich unter den Händen der deutschen Komponisten entwickelte, ist wirklich die Fuge die Hauptsache, und der pavanenartige Largo-Teil bildet in derselben eine Art von Vorspiel. Die in eine ausgeführte Fuge ausladende Tokkata (bei Georg Muffat und Johann Krieger) führt von anderer Seite her auf dasselbe Resultat, die als eigentlicher Hauptinhalt und Selbstzweck hingestellte Fuge. Doch scheint erst J. K. Ferd. Fischer den letzten Schritt getan zu haben, »Präludium und Fuge« als eine Sonderform hinzustellen (»Ariadne Musica«, 20 Praeludien und Fugen [als Anhang fünf Choralarbeiten] 1715). Die kontrastierenden Episoden scheint zuerst Agostino Steffani in den Fugenteil der französischen Ouvertüre gebracht zu haben (Orlando 1690, Libertà contenta 1693; vgl. D. d. T. i. B., XII 2, S. XVIII); das wäre also noch einmal ein Italiener, der eine bedeutsame neue Anregung brachte, die in den Ouvertüren der Orchestersuiten der Zeit Seb. Bachs die schönsten Früchte trug, aber auch den Orgel- und Klavierfugen zugute kam.

Wie wir sehen, tritt die als selbständige Kunstform gepflegte Fuge erst unmittelbar vor Seb. Bach selbst in die Literatur. Noch bei Buxtehude ist sie etwas durchaus Seltenes (Spitta, Bach I, S. 273). Aber alle die ihr Wesen bedingenden Elemente sind im Rahmen anderer Formen langsam vorgebildet; es bedurfte freilich der überlegenen Gestaltungskraft eines großen Geistes, dieselben zu einem bedeutenden Ganzen zusammenzufassen, vor allem der auf eigene Füße gestellten, frei erfundenen Fuge ein Rückgrat zu geben in einer fest disponierten Modulationsordnung im großen. Was das zu bedeuten hat, wird schnell klar, wenn man J. Buus' Ricercar von 1547, G. Gabrielis Ricercar von 1595 und andere äußerlich sich als wirkliche Fugen ergebende Findlinge älterer Zeit neben irgendeine der großen Klavierfugen oder Orgelfugen Bachs hält; obwohl dort alles in schönster Ordnung ist, tadelloser Kontrapunkt, Wohlklang, glatter Fluß, kommt es doch in den Frühwerken der fugierten Literatur niemals zu dem Eindruck einer großen Entwickelung mit imponierender Gipfelung, gewaltiger Spannung und erlösend befriedigender Abdachung; vielmehr bleibt die effek-

tive Ausdehnung der Werke von der Willkür diktiert, es könnte ebensogut schon viel früher ein Ende gemacht oder noch weiter fortgefahren werden, es fehlt die überzeugende Logik eines wohlgeordneten Verlaufs, die eben nur das voll abgeklärte harmonische Wesen der Zeit Bachs bringen konnte und letzten Endes Bach selbst.

Die endgültige Scheidung der Orgel- und Klaviermusik bringt Frobergers Übertragung der Suitenform auf das Klavier; denn eine »Orgelsuite« konnte es nicht geben, wenn sie auch unter der Maske der Choralvariation mehrfach nachweisbar ist (bei Buxtehude — vgl. Spitta, Bach I, S. 125 — und Mattheson — vgl. Vollk. Kapellmeister, S. 161 —, der für sich [mit Unrecht] die Erfindung in Anspruch nimmt, aus Choralmelodien durch rhythmische Veränderung allerhand Tänze zu machen). Daß zur Zeit der größten Annäherung der Kirchensonate an die Kammersonate doch wenigstens die Tanznamen und auch die Reprisen für die erstere vermieden wurden, haben wir ja bereits gesehen (II², S. 421 ff.). Die Klaviersuite erlangte schnell große Bedeutung durch Pachelbel, Joh. Krieger, J. Kasp. Ferd. Fischer, Buttstedt, Joh. Kuhnau, G. Böhm (dem Seiffert — Gesch. der Klaviermusik, S. 258 — gegenüber Pachelbel die Priorität in der Übertragung der französischen Ouvertüre auf Klavier zuschreiben möchte), Buxtehude (dessen sieben Klaviersuiten, »worinnen die Natur und Art der Planeten artig abgebildet werden«, leider nicht erhalten zu sein scheinen), Gottlieb Muffat (Suite mit Ouvertüre), Joh. Mattheson (an die Franzosen anlehnend), G. Ph. Telemann (Suiten ganz willkürlicher Bildung), dazu als ersten Italiener Pasquini (Seiffert, a. a. O. S. 277) und die an Chambonnières und Louis Couperin (II², S. 366) anschließenden Franzosen Le Bègue, Perrine, L. Marchand, François Couperin. Diese lenken mit ihrer Neigung zu kleinlicher Tonmalerei und Charakteristik und raffinierter Ausbildung des Verzierungswesens stark ab von der klaren Struktur der eigentlichen Suite, die sie in ein buntes Allerlei von Rokoko-Nippes auflösen, so daß sie förmlich eine ganz andere Literatur besonderen Stils repräsentieren, den ein Seb. Bach der Spezialnachbildung in seinen französischen Suiten wert erachtete. Dazu sei ganz beiläufig angemerkt, daß einer der allerersten Komponisten von Klaviersuiten, nämlich der von Seiffert unter die Deutschen gestellte Poglietti, in seinen Pièces pour le clavecin ou l'orgue (1663) in der Verkoppelung der Kanzone mit der Suite Rosenmüller die Priorität streitig macht (Suite *D*-dur mit Tokkata und Canzone vor den Tänzen Allemande, Courante, Sarabande, Gigue; vgl. Seiffert, a. a. O. S. 182). Poglietti ist 1683 gestorben; das Datum 1663 trägt freilich nur eine spätere

Kopie in der Berliner Kgl. Bibliothek. Eine Sammlung von Klaviersachen Pogliettis, Pasquinis und Kerlls, die Roger 1704 herausgab, widerlegt auch Seifferts Behauptung, daß erst 1713 bei Buttstedt erstmalig die Bezeichnung Suite offiziell vorkomme (Toccates et Suittes pour le clavessin lautet der Titel Rogers). Da aber auch schon Mace 1686 von Suites of lessons spricht, so wird wohl der Ausdruck Suite schon lange üblich gewesen sein, ohne gerade auf die Titel zu kommen.

Durch die mit der Klaviersuite gegebene bestimmte Abtrennung einer ausdrücklich als solche gemeinten und bezeichneten Klavierliteratur ist der direkte Anlaß gegeben, daß in Druckwerken mehr und mehr die Doppelbestimmung für Orgel oder Klavier verschwindet. Bei den Franzosen sind ja die beiden Literaturen sogleich von Anfang geschieden, und stehen die ersten Orgelmeister Titelouze, Raison, Gigault, Nivers als gesonderte Gruppe neben den ersten Klavierkomponisten Chambonnières, Louis Couperin, d'Anglebert. Le Bègue gibt bereits Pièces de clavessin (1677 und ohne Jahreszahl) neben drei Livres d'orgue (1676 und 1678) heraus. In Deutschland lagen aber insofern die Verhältnisse ganz anders, als da die Klaviermusik nicht aus der Lautenmusik herauswuchs, sondern tatsächlich lange mit der Orgelmusik identisch war und erst durch Frobergers Suiten Elemente jener französischen Klaviermusik zugeführt erhielt, die aber nur allmählich den Stil veränderten; das stärkere Eindringen französischer Elemente wird erst bei Böhm, Mattheson und Telemann bemerkbar, aber nicht vor Ph. E. Bach in einem Grade, der sein Grundwesen in Frage stellte. Das ist dann aber eine Zeit, wo nicht mehr der Lautenstil allein das neue Ferment bildet, sondern auch aus der italienischen Violinmusik herkommende Anregungen (über Domenico Scarlatti) und in noch höherem Grade die Melodik der italienischen Opernmusik (über Rameau) die Faktur für Klavier verändern. Niemand wird es einfallen, in Abrede zu stellen, daß noch in Sebastian Bachs Klaviermusik sich ein gut Teil der Orgel und Klavier als zusammengehörig, wo nicht identisch behandelnden älteren Schreibweise erhalten hat und in derselben einen gar nicht hoch genug zu bewertenden soliden Fonds bedeutet, ohne den ihre überragende Größe gegenüber dem mehr galanten, oberflächlich tändelnden, graziösen Wesen der französischen Klaviermusik nicht hätte zustande kommen können. Aber ebenso wie Schütz den Stil der italienischen Reformer nachbildete, um ihn vollständig zu absorbieren und mit ihm den alten Stil zu befruchten und zu regenerieren, so wußte auch Bach Italienisches und Französisches durch zunächst bewußte absichtliche Nachbildung sich zu eigen zu machen,

um nur desto freier und selbständiger über alle Mittel des Ausdrucks zu verfügen.

Wie Froberger der Klaviermusik die Suitenform zuführte, so tut Bachs unmittelbarer Vorgänger im Leipziger Thomaskantorat, Johann Kuhnau, den bedeutsamen Schritt, die Sonatenform von der Ensemblemusik auf die Klaviermusik zu übertragen. Die erste Sonate ist als Schlußnummer dem zweiten Teile seiner »Neuen Klavierübung« (1. Teil 1689, 2. Teil 1692, je sieben Partien [Suiten] mit einem Präludium [nur bei der vierten Partie eine »Sonatina«]) angehängt; der Beifall, den sie fand, veranlaßte Kuhnau 1696, als »Frische Klavierfrüchte« sieben weitere Sonaten herauszugeben. Diese Sonaten sind, wie Kuhnau selbst in der Vorrede betont, nichts als Nachahmungen der um diese Zeit im schönsten Flor stehenden Ensemblesonaten für eine oder zwei Violinen mit Basso continuo, nur daß aber das Klavier allein, so gut es sich tun läßt, leisten muß, was sonst ein paar Instrumente zuwege bringen. Die Entstehung der ersten Versuche hat man sich einfach genug vorzustellen als Ergebnis des auszugsweisen Spielens solcher Sonaten aus der Partitur, wie es zweifellos vor Kuhnau viele ausgeübt haben werden, um neue Werke kennen zu lernen. Daß nicht längst ein anderer auf die Idee gekommen war, solche Sonaten für Klavier allein zu schreiben, ist nur dadurch verständlich, daß das Klavier eben doch noch als ein untergeordnetes Instrument galt, in Deutschland besonders doch nur als Surrogat der Orgel. Wundern muß man sich freilich, daß nicht die Engländer, die schon seit einem Jahrhundert das Klavier schätzten und für dasselbe Bearbeitungen von Vokalsätzen pflegten, Kuhnau darin zuvorgekommen sind.

Dagegen kann ich es ganz und gar nicht mit Seiffert als eine »natürliche Konsequenz« qualifizieren, daß nun Kuhnau seinen acht ersten Klaviersonaten nach vier Jahren seine sechs Programmsonaten folgen ließ: »Musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien« (1700), da der Ensemblesonate derartige Tendenzen um diese Zeit durchaus fremd sind und auch die vokalen Kompositionen biblischer Historien in ihren instrumentalen Teilen dergleichen nicht aufweisen. Daß Kuhnau sich in der Vorrede auf Agostino Steffani beruft (unter Anwendung einer Zahlenchiffre, über deren Sinn Seiffert a. a. O. S. 24 orientiert), der »in der Expression der Affecte und anderer Dinge etwas sonderlichs und admirables gewiesen«, deutet aber auf die Oper als Entstehungsort solcher Tendenzen hin und belegt zugleich das hohe Ansehen, das Steffani bei den besten deutschen Musikern genoß. Aber Kuhnau betont auch, daß es wieder eine neue, schwere Aufgabe sei, wenn die bloße Instrumental-

musik es unternehme, bestimmte Vorstellungen zu erwecken. Da in Bd. 4 der Denkmäler deutscher Tonkunst (Päsler) Kuhnaus Instrumentalwerke in Neudruck vorliegen, so darf ich auf diese verweisen; Kuhnau entwickelt mit scharfer Logik das Problem der gesamten Programmusik in ihren verschiedenen Anwendungen (vgl. § 110).

Die Präludien der Partiten Kuhnaus sind übrigens zum Teil kleine tokkatenartige Einleitungen mit nachfolgender Fuge (bzw. Doppelfuge), treten also in eine Linie mit den französischen Ouvertüren der Suiten der Zeit und sind wichtige Vorstufen zu der als selbständiges Kunstwerk auftretenden Fuge mit Vorausschickung eines Präludiums, einer Tokkata oder Phantasie, wie sie bei Bach ihren Höhepunkt erreicht. Auch Kuhnau zählt zu den bedeutenden Persönlichkeiten, in denen der Übergang der Führerrolle auf deutsche Meister sich verkörpert.

Am bestimmtesten behaupten die Italiener über 1700 hinaus ihren Vorrang auf dem Gebiete der Ensemblemusik, nämlich der Triosonate, der Violinsonate und des Concerto grosso und des Violinkonzerts: Da strahlen die Namen Arcangelo Corelli, Giov. Batt. Bassani, Antonio Veracini, Giuseppe Torelli, Ev. Fel. dall' Abaco, Francesco Geminiani, Francesco Maria Veracini, Antonio Caldara, Antonio Vivaldi in unvergänglichem Glanze als Repräsentanten einer wahrhaft klassischen Zeit, in der Mehrzahl zugleich hervorragende Violinspieler (Abaco Cellospieler), denen die deutschen Zeitgenossen Strungk, Baltzer, Biber und Johann Jakob Walther zwar mit den Hexenkünsten der Scordatura für doppelgriffiges Spiel überlegen sind, gegen die sie aber sowohl an Formvollendung als Tiefe des Inhalts der Werke entschieden zurückstehen. Nur der Engländer Purcell steht als Sonatenkomponist auf annähernd gleicher Höhe, und in den Gambenmeistern Marin Marais (Franzose), Christopher Simpson (Engländer) und den Deutschen Funck, Schenck, Kühnel, Hesse ersteht vorübergehend den italienischen Violinisten eine Art Konkurrenz.

Anders auf dem Gebiete der Orchesterkomposition, welcher die wunderbaren Leistungen des dem Italiener Lully unterstellten Pariser Hoforchesters ganz neue Wege wiesen, die von den deutschen Suitenkomponisten verfolgt, zu glänzenden Leistungen führten. Die Orchestersuiten mit französischer Ouvertüre der Kusser, Erlebach, Georg Muffat, Johann Fischer, J. K. Ferd. Fischer, J. Ph. Krieger, Fux, Telemann wachsen schnell weit über die Bedeutung der französischen Opern-Ouvertüre hinaus zu imposanten Konzertwerken, welche bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus die erste Stelle einnehmen. Den Anstoß zur Verschmelzung der französischen Ouvertüre mit der Suite gab natürlich die imponierende

Erscheinung der Lullyschen Opernouvertüre. Der packende Kontrast des feierlichen Einleitungsteiles gegenüber dem heftig pulsierenden fugierten Allegro machte eine viel stärkere Wirkung als das zerstückte Wesen der Kanzone, die schon Poglietti (? 1663) und Rosenmüller (1667) an die Spitze der Suite gestellt hatten. Es ist aber wohl zu beachten, daß die Ouvertüren-Suiten den Zusammenhang mit der Satzfolge, wie sie seit Froberger und den französischen Clavecinisten sich festgesetzt hatte, verlieren. Vergebens späht man unter den Folgesätzen dieser ersten Werke mit französischer Ouvertüre nach dem doch soeben erst mindestens unter starker Mitwirkung der Franzosen festgestellten Gerüst der Suite: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Es ist schon Nef aufgefallen (Zur Gesch. d. deut. Instr.-Musik, S. 37), daß Aufschnaiters Concors discordia (1695), von deren sechs Suiten vier mit einer Ouvertüre beginnen (die erste mit einer Ciaccona, die fünfte mit einer Entrée), Stücke »mit ganz anderen Namen« bringt als Scheiffelhuts »Lieblicher Frühlingsanfang« (1685). Nur zufällig hat sich an das Ende der ersten Suite eine Gigue verirrt, im übrigen kommen die vier Hauptsätze der Suite neuer Ordnung gar nicht vor (dafür aber Menuett, Bourée, Gavotte, Rondeau, Air). Eine Vergleichung der anderen Erstlinge der Ouvertürensuite erweist das gleiche. Auch in J. K. Ferd. Fischers Journal du printemps (1695) haben von den acht Suiten nur die zweite eine Gigue und die sechste eine Courante und eine Sarabande; auch in ihnen herrschen Menuett, Bourée, Gavotte und Rondeau vor (daneben Rigaudon, Passepied, Canarie, Marche, Plainte, Chaconne und Passecaille). Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse aber auch bei den anderen ersten Komponisten von Suiten mit französischer Ouvertüre als erstem Satz bis zurück zu Kusser, in dessen »Composition de musique« (1682) sich aber gar noch zwei Gaillarden befinden, ganz gewiß, wie H. Scholz richtig bemerkt, »eine Erinnerung an alte Zeiten« (ebenso eine Pavane sogar noch im Apollon enjoué v. J. 1700); solche Atavismen kommen aber selbst noch bei Telemann vor. Auch Georg Muffat, J. K. Ferd. Fischer, Erlebach, Schmicorer usw. haben den Kontakt mit der Frobergerschen Suite verloren und stehen auf dem Boden der französischen Opern-Suite, d. h. geben sich so, als wenn sie Bühnenwerken entstammten, wohl mit der Nebenabsicht auf Verwendung bei Maskeraden oder als Tafelmusiken mit eventueller Kostümierung auftretender Tänzer.

Dagegen haben aber Suitenwerke, die eine italienische Sonate an den Anfang stellen, wie Scheiffelhuts Frühlingsanfang (1685), Reinkens Hortus musicus (1688), Kuhnaus Partien (1689 und 1692), auch Joh. Schencks Gambensuiten (Scherzi musicali ca. 1692),

soweit ihr erster Satz Fantasia, Sonata, Capriccio oder Praeludium heißt, durchaus die vier Normalsätze der Suite seit Froberger in strenger Ordnung mit oder ohne Hinzufügung weiterer, und nur die 9. und 13. der 14 Suiten des Schenckschen Werks entsprechen dem Typus nicht, die beiden einzigen, welche eine französische Ouvertüre bringen: IX.: Ouvertüre, Aria, Menuett, Gavotte en Rondeau, Bourée, Aria und als Schlußsatz (!) ein Capriccio (ital. Sonate); XIII: Praeludium (!), Ouvertüre, Gavotte en Rondeau, Sarabande, Gigue, Fuga (!) — Nr. XIII ist natürlich eine ausgesprochene Mischform beider Typen. Marin Marais hat dagegen in dem ersten Buche seiner Pièces de viole (1686) durchweg in sämtlichen Suiten die vier Normalsätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue in direkter Folge, aber vorher Préludes, Fantaisies, Airs, und hinterher Menuetts, Gavotten, Chaconnen u. a. Nur Dieupart in seinen Six suites de clavecin (ca. 1730) hält aber trotz der Ouvertüre und modernen Einlagestücken an den vier Frobergerschen Normalsätzen fest.

Meine frühere Annahme, daß die deutsche Orchestersuite einfach mit Kusser (1682) an die Stelle der beginnenden Sonatina, Sonata (Capriccio, Präludium) die französische Ouvertüre gesetzt habe, ist daher nicht ohne eine starke Einschränkung aufrecht zu erhalten, und der Umstand, daß 1690 und 1691 Zusammenstellungen Lullyscher Ouvertüren mit Instrumentalsätzen der betreffenden Opern bei Roger in Amsterdam erschienen, der auch bald darauf ebensolche aus Steffanis Opern brachte, gewinnt an Wichtigkeit. Man wird annehmen müssen, daß den ersten deutschen Komponisten von Suiten mit französischer Ouvertüre diese französischen Opernsuiten, die jedenfalls noch hinter 1690 bis in die Zeit Lullys selbst zurückreichen, wenn auch vielleicht nicht in besonderen Drucken, als Modell gedient haben und wir somit einen ganz neuen Typus der Orchestersuite vor uns haben. Eine weitere Stütze erhält diese Auffassung durch eine Musique de table von Louis de Lully, dat. 16. Januar 1706 (Collection Philidor Bd. 36, beschrieben von Wasielewski, Vierteljahrsschrift I, S. 543), ein Konzertwerk also, das mit der Oper nichts zu schaffen hat und ebenfalls dem neuen Typus der Orchestersuite entspricht: Ouverture, Sarabande, Bourée, 4e air en suite (!), Loure, Rigaudon I und II (pour les hautbois), Grand air en suite (!), Rondeau en suite (!), Grand air de guerre, Passepied I und II, Air en fanfare, Passecaille.

Das Charakteristische an dem neuen Suitentypus ist, daß er eine bestimmte Ordnung der Folgesätze überhaupt nicht kennt und in der Ouvertüre seinen eigentlichen Schwerpunkt hat. Diese wahrte ihren Charakter, solange die Form sich überhaupt hielt

(bis etwa 1760), doch erweiterten sich die Dimensionen ihrer beiden Teile sehr erheblich. Der pathetische Einleitungsteil, der durchaus als letzte Metamorphose der Pavane angesehen werden muß, hält sich dauernd in bescheidenen Grenzen, doch hat er schon in der Ouvertüre von Lullys Roland 23 Takte (und vorgeschriebene Wiederholung), eine Ausdehnung, welche selbst die Ouvertüren der Zeit Bachs scheuen. Der gewöhnliche Umfang ist etwa 16 Takte (aber selten wirklich 16, meist 11, 15, 17, 19 usw., irgendeine unregelmäßige Zahl Takte sehr breiten ₵-Taktes). Für den Allegroteil ist niemals versucht worden, den Umfang zu begrenzen, und derselbe wurde, wie schon bemerkt, eine hervorragende Pflegestätte der wirklichen Fuge. Die wie es scheint in Agostino Steffanis Ouvertüren zu Orlando (1691) und La libertà contenta (1693) erstmalig gebrachte Einführung von Trio-Episoden für zwei Oboen und Fagott als Divertissements innerhalb der Fugierung gewinnt für die Ouvertüre der Zeit Bachs eine große Bedeutung und hat sicher der Fuge das Zwischenspiel so recht eigentlich zugebracht. Das Zurückkommen am Ende des Fugenteils auf das langsame Tempo der Einleitung ist bei Lully noch selten, und z. B. Muffats Florilegien haben es auch nur in drei von den 15 Suiten (stark verkürzt und mit Anderswendungen). Bei den deutschen Ouvertürenkomponisten nach 1700 fehlt es dagegen selten und erhöht die Gesamtwirkung ganz bedeutend. Ein Eindringen fremder Elemente, nämlich von seiten des Concerto grosso her, bedeutet die von Scheibe (1740) beschriebene Konzertouvertüre, d. h. die Ouvertüre mit einem oder mehreren solistisch behandelten Instrumenten (z. B. bei Christoph Förster, auch in Seb. Bachs erster Orchestersuite [mit konzertierender Flöte und Violine]). Daß nach dem Muster von Kuhnaus biblischen Sonaten die Programmusik auch gelegentlich in die Suiten mit französischer Ouvertüre eindrang (Telemanns »Wasser-Ouvertüre« [mit Meeresstille, Najaden, Tritonen usw.] und »Don Quixote« [Galopp der Rosinante«, »Sanchos Esel«] und einer »Frühlings-Ouvertüre« von J. Fuchs [J. J. Fux ? ?], mit Nachahmung von Nachtigall, Wachtelschlag und Kuckuksruf) sei gleich mit angemerkt.

Mattheson stellt 1713 im Neueröffneten Orchester die Suite mit französischer Ouvertüre über alle andere Orchestermusik (S. 226): »Ob sich auch gleich die Italiener die größte Mühe von der Welt mit ihren Symphonien und Concerten geben, welche auch gewiß überaus schön sind, so ist doch wohl eine französische Ouvertüre ihnen allen zu preferieren.« Auch Scheibe im 43. Stück des »Kritischen Musikus« (1745) berichtet noch ähnlich begeistert: »Die Ouvertüre hat seit verschiedenen Jahren keinen gemeinen Platz

unter den Instrumentalsachen behauptet. Sie ist bisher in Deutschland und in andern Ländern (!) so beliebt gewesen, daß man nicht leicht mit einem andern Stück eine musikalische Zusammenkunft eröffnet hat (!)«; fügt aber hinzu, daß ihre Zugkraft nachläßt und »anjetzo einige Kenner der Musik die Ouvertüren als veraltete, lächerliche und unbrauchbare Stücke betrachten«, und daß die übermäßig gute Meinung von der italienischen Musik anfange, der Sinfonie den Vorzug vor der Ouvertüre zu geben. Ob diese Sinfonien, die gegen 1745 der Ouvertüre »den Vorzug abgedrungen« haben, von Italienern komponierte sind, geht allerdings aus Scheibes Bericht nicht hervor. Wahrscheinlich meint er aber nur die italienische Form unter den Händen deutscher Komponisten (Graupner, Hasse, die beiden Graun).

Diese Verdrängung der Orchestersuite durch die Sinfonie fällt aber erst in die letzte Lebenszeit Bachs und Händels, wo die Suite selbst durch allmähliches Vorwiegen von Sätzen, die überhaupt keine Tänze sind, der Sonate bzw. Sinfonie so ähnlich wird, daß schließlich nur der Fugenteil der Ouvertüre sie noch wirklich unterscheidet (in manchen Fällen bei J. Fr. Fasch). Die Sonate selbst und auch die ihr der Form nach zugehörende italienische Operneinleitung hat zwar gleichfalls, wie wir wissen, fugierte Partien als wesentliche Bestandteile, drängt dieselben aber seit 1700 mehr und mehr zurück zugunsten von Bildungen, welche dem monodischen Stile entstammen, wie wir schon bei Corelli konstatiert haben (II², S. 421). Schließlich findet das Fugato in der Sonate nur noch im Schlußsatz häufiger ein Unterkommen (bei Pergolesi, Fr. X. Richter u. a.), während der erste Satz definitiv die zweiteilige Liedform (mit Reprise) erhält. Das allmähliche Verschwinden der Fuge aus der weltlichen Instrumentalkomposition macht dann Urteile wie das oben von Scheibe rapportierte begreiflich. Bei Fasch stehen neben Ouvertüren mit imposanter, großer Fuge auch solche, in denen das Allegro gleich mehrstimmig mit einem komplexiven Thema einsetzt, das mit dem Fugenstil kaum etwas mehr zu schaffen hat. So wird die instrumentale Fuge mehr und mehr auf sich selbst angewiesen (mit vorausgeschicktem Präludium, Tokkata, Phantasie), gelangt aber als Vokalfuge in der Kirchenmusik und im Oratorium zu einer neuen Blüte. Daß die Vokalfuge erst einer Rückübertragung von der Instrumentalmusik aus ihr Dasein verdankt, ist vielleicht nicht überflüssig anzumerken.

XXVI. Kapitel.

Die Epoche Bach-Händel.

§ 94. Die Umwandlung der Kirchenkantate seit Erdmann Neumeister.

Wie schon § 91 angedeutet, bringt das Jahr 1700 mit den ersten einzeln gedruckten Kantatentexten Erdmann Neumeisters (1704 in zweiter Auflage vereinigt zu einem ersten Jahrgange) eine folgenschwere Umwandlung der gesamten Kirchenmusik. Dadurch, daß Neumeister Texte verfaßte, welche weder Bibelworte noch Choräle enthielten, vielmehr ganz nach dem Muster der damals, wie wir wissen, so allgemein verbreiteten weltlichen Kantate nur wechselten zwischen Teilen, die für rezitativische Behandlung bestimmt, mehr oder weniger stark dramatisch gefärbt waren, und solchen, die eine Stimmung ausmalten und als Arien behandelt werden sollten, riß er die letzte Scheidewand zwischen Kirchenkantate und weltlicher Kantate nieder und leitete tatsächlich die berüchtigte Epoche der Verflachung und Verweltlichung der Kirchenmusik ein, die das 18. Jahrhundert im allgemeinen charakterisiert. Wenn auch bereits im 17. Jahrhundert ausgeprägt arienhafte Bildungen mit Instrumenten, wie wir gezeigt haben, gelegentlich auf einem Boden mit der Opernarie stehen, so bildeten doch der Prosatext und die ethische Wirkung des Bibelworts und daneben die Einflechtung bekannter Choraltexte mit ihren Melodien einen Wall gegen die Verweltlichung der Gesamtfaktur, der nun mit einem Male ganz wegfiel. Daß der Weißenfelser Pfarrer Neumeister in bester Absicht handelte, steht außer Zweifel; aber nicht minder, daß die wohlgemeinte Absicht ernstliche Gefahren für die Kirchenmusik brachte. Wie er selbst berichtet, waren diese Texte die poetischen Niederschläge seiner Predigten über die Evangelien der einzelnen Sonn- und Festtage. Daß er mit der Form an die Oper anknüpft, sagt er selbst in der Vorrede der Ausgabe von 1704: »so siehet eine Cantata nicht anders aus als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt«. Daß Neumeister auch prinzipiell das Da capo für die Arien ins Auge faßt, macht natürlich die Ähnlichkeit mit der weltlichen Kantate noch evidenter. Widerspruch fand früh, daß die neue Anlage der Kantate gar nicht auf Mitwirkung des Chores rechnete; deshalb fügte Neumeister in dem zweiten Jahrgange (1708) den Kantaten

kurze gereimte Sprüche ein, zu Anfang (drei Zeilen), in der Mitte (vier Zeilen) und am Ende (Wiederholung der Anfangszeilen), die vom Chor gesungen werden sollen. Auch hier fehlen aber ebenso doch noch ganz das Bibelwort und der Choral, die erst der dritte (1711) und vierte Jahrgang (1714) bringen, der fünfte aber (1716) wieder fallen läßt, indem er nur Strophenlieder (für Arien) mit drei vorangestellten Zeilen für Chorausführung enthält. Die ersten Texte Neumeisters waren für Johann Philipp Krieger in Weißenfels bestimmt (Spitta, Bach I, S. 467), der zweite Jahrgang für den Rudolstädter Kapellmeister Erlebach, der dritte und vierte für Telemann in Eisenach. Alle fünf Jahrgänge gab 1716 G. T(ilgner) in Leipzig heraus als »Fünffache Kirchen-Andachten«. Außer den genannten Komponisten griffen natürlich auch viele andere zu den neuen gefälligen Texten, und auch andere Dichter folgten Neumeister mit ebenso angelegten Texten. Aber auch von Neumeister selbst kamen noch eine Reihe weiterer Fortsetzungen (1726 wieder drei neue Jahrgänge, von denen einer schon 1718 allein erschienen war, und weitere 1752). Neumeister ging 1706 als Hofprediger nach Sorau und 1715 als Hauptpastor an die Jakobikirche zu Hamburg, wo er 1756 starb. Da auch Telemann 1704—1708 in Sorau war und von 1721 bis zu seinem Tode (1767) in Hamburg, so ist wohlverständlich, weshalb gerade Telemann unter den Komponisten Neumeisterscher Texte eine erste Stelle einnimmt. Natürlich ließ sich aber auch Mattheson nicht die Gelegenheit entgehen, von dem so große Sensation machenden Neuerer ein paar Texte zu erlangen (Oratorien »Die Frucht des Geistes« 1719, »Das gottselige Geheimnis« 1725).

Durch Neumeisters vollständige Jahrgänge von Kantatentexten für alle Sonn- und Festtage des Jahres und die nun schnell in Menge folgenden ähnlich angelegten anderer Dichter (z. B. bestellte Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar 1715 ff. bei einem einheimischen Dichter einen solchen Jahrgang und ließ 1716 und 1718 zwei weitere anfertigen; Spitta, Bach I, S. 481) nimmt die erstaunliche Massenproduktion von Kirchenkantaten ihren Anfang, die es zu einer so gut wie selbstverständlichen Sache machte, daß der angestellte Kantor oder Kirchenmusikdirektor wenigstens für jedes höhere Fest mit einer neuen ad hoc komponierten Kantate aufwartete. Es kann nicht verwundern, wenn unter solchen Umständen die Kompositionen durchschnittlich ebenso schematisch ausfielen wie die Anlage der Dichtungen. Wenn auch selbst unter den Kantaten des hervorragendsten Repräsentanten dieser Massenproduktion, nämlich Telemanns, sich auch größer angelegte Festmusiken finden, so lehrt doch ein Blick auf die in großer Zahl

von ihm erhaltenen Kantaten (12 Jahrgänge, wenn nicht mehr; von Stölzel sind sogar acht Doppeljahrgänge erhalten), daß von den Durchschnittskantaten, die weitaus die Mehrheit bilden, eine der andern so ähnlich sieht wie ein Ei dem andern. Die Verwandtschaft mit der Opernproduktion der Zeit liegt auf der Hand. Da es gar mancher Opernkomponist auf mehr als eine Oper jährlich gebracht hat, eine Oper aber ca. 50—70 Arien mit zugehörigen Rezitativen enthält, so repräsentiert ein Jahrgang Kirchenkantaten, deren jede 2—3 Arien mit 1—2 Rezitativen enthält, kaum mehr Arbeit als zwei Opern. Krieger und Telemann und andere waren aber zugleich auch fleißige Opernkomponisten; so ist es denn voll berechtigt, auf die geringe Verschiedenheit der Art der Arbeit auf diesen beiden Gebieten offen hinzuweisen.

Die Schablonen-Kantaten Telemanns stellen an Anfang und Ende einen Choralvers (manchmal bringt der Schluß die zweite Strophe des Anfangschorals, oft aber auch einen anderen Choral; doch fehlen in dem Jahrgange, den die Leipziger Stadtbibliothek besitzt, fast durchweg Choräle), ganz schlicht Note gegen Note gesetzt, vom gemischten Chor (S A T B) gesungen. Den Kern bilden zwei Arien für eine Solostimme (beide für dieselbe Stimmgattung) und ein zwischen beide gestelltes Rezitativ. Die Arien haben durchweg da capo-Form und verfügen fürs Akkompagnement außer dem Continuo über zwei oder auch nur eine Violine. Fünf in meinem Besitz befindliche Kantaten (für Septuagesimae, Esto mihi, Invocavit, Reminiscere und Oculi) sind in dieser Weise ganz gleich angelegt, die von Esto mihi für Altsolo, die anderen für Baßsolo, alle fünf mit zwei Violinen und beziffertem Baß. Die Violinen (mit dem Continuo) schicken durchweg jeder Arie eine kleine Sinfonie voraus, die mit dem Anfange der Arie identisch ist, bringen am Schluß des ersten Teils jeder Arie auch noch ein längeres Nachspiel und begleiten die beiden Teile fortgesetzt sehr obligat. Die Faktur ist durchweg glatt und routiniert, doch ohne Tiefe. Die Melodik hat etwa dasselbe Gepräge wie die der Triosonaten der norddeutschen Meister (J. Fr. Fasch, J. G. Graun, Ph. Em. Bach), offensichtlich wie Pergolesis Triosonaten unter starker Einwirkung der Opernmelodik stehend. Ein paar Proben mögen das belegen (Telemann versucht statt der italienischen die deutschen Vortragsbezeichnungen einzubürgern):

Dom. Septuagesimae, 1. Arie »Sei mein Herz mit dem zufrieden«.

(Vorspiel). Freundlich.
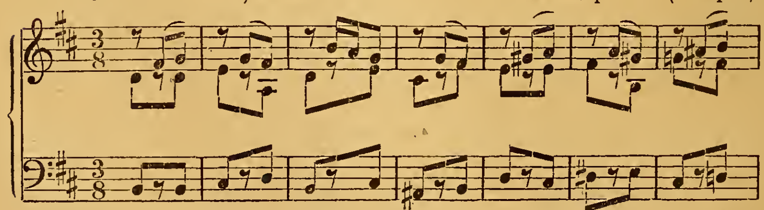
gelinde
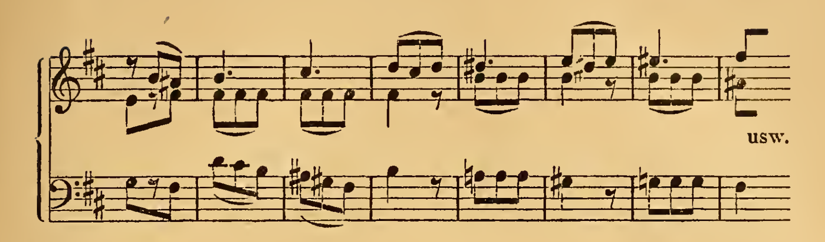
7 6

allein
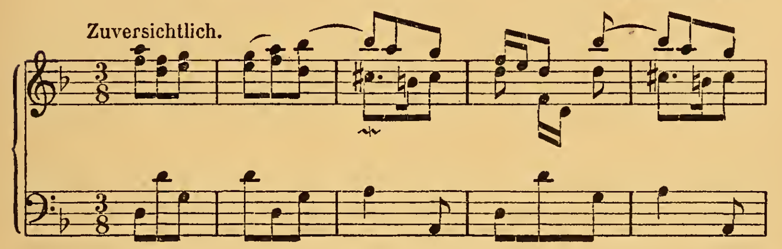
stark
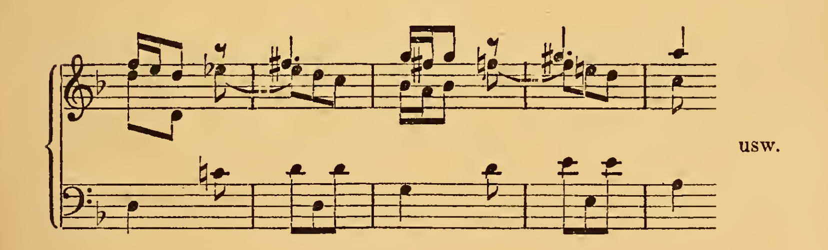
Dom. Invocavit, 2. Arie »Wenn ich auf dem Krankenpfühle« (Vorspiel).



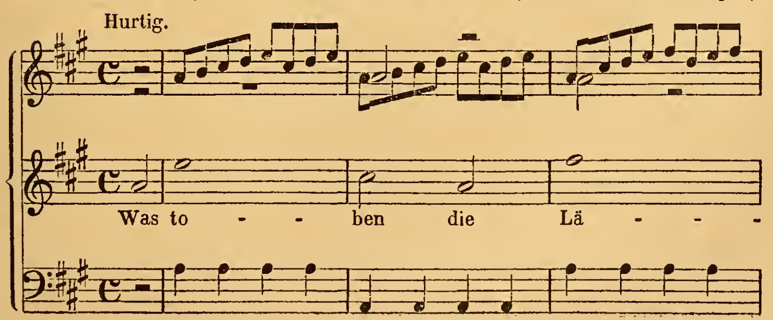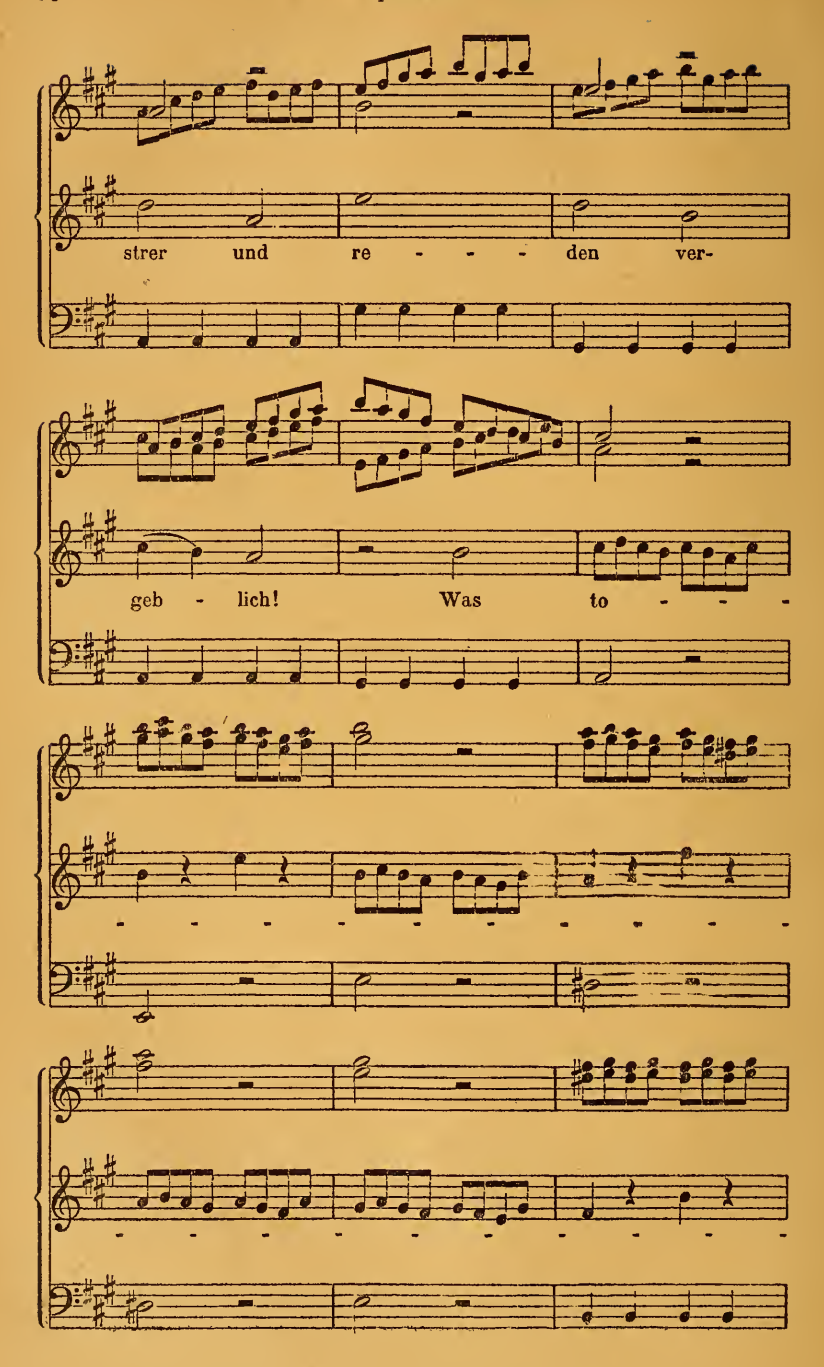


Dom. Reminiscere, 2. Arie »Nur im Gebet recht ausgehalten (Vorspiel).
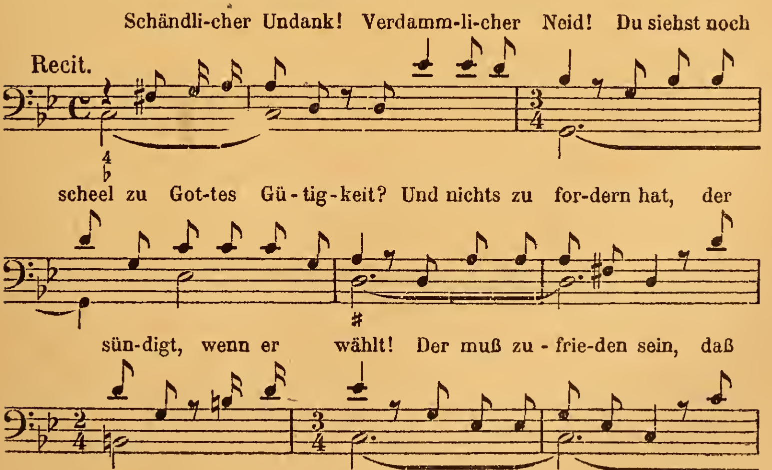




Dom. Oculi, 1. Arie »Was toben die Lästrer« (vorher 34 Takte Vorspiel).
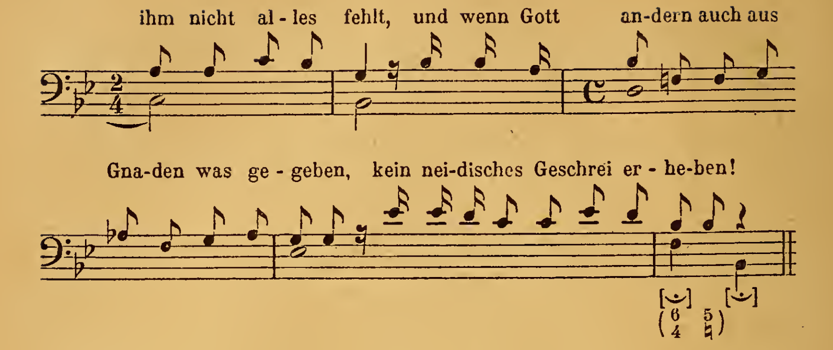



strer und re - - - den ver-
geb - lich! Was to - - -

- ben die Lä-strer und re-den ver-geblich! usw.

Das alles ist gewiß (bis auf die zerrissene Koloratur des letzten Beispiels) an sich gute Musik, gelegentlich sogar fein ziseliert (vgl. das zweite Beispiel), aber ohne tiefere Ausdeutung des jedesmaligen Textes und darum doch nicht recht kirchlich. Ein gutes Beispiel echten Rezitativs mag auch hier noch Platz finden (in der Mitte der Septuagesimae-Kantate); die Notierung beginnt volltaktig und hält den C-Takt glatt durch:





Über die erbitterte Opposition, welche die Umgestaltung der Kantate durch die offene Einführung der der Oper und weltlichen Kantate entlehnten Form der Arien und Rezitative fand, berichtet ausführlich Spitta in seinem Bach I, S. 472 ff. Besonders waren es die Pietisten, welche darüber in Harnisch gerieten, da ihnen schon das Eindringen der selbständig eingreifenden Instrumentalmusik ein Dorn im Auge war, und sie die ganze Kirchenmusik am liebsten auf den Choral beschränkt gesehen hätten. Aber nicht sie allein. Spitta weist darauf hin, daß die Musiker und Musikfreunde konservativer Richtung, welche gegen die Neuerung auftraten, nicht federgewandt und schlagfertig genug waren, um mit Glück gegenüber begeisterten Anhängern derselben wie Mattheson bestehen zu können. Im Grunde hatte gewiß Buttstedt (in seinem Ut re mi fa sol la, tota musica 1717) recht, daß der Unterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Musik über Gebühr verwischt werde, und ebenso der Göttinger Professor Joachim Meyer mit seinen »Unvorgreiflichen Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik und die darin bisher üblich gewordenen Kantaten« (1726). Aber Mattheson schlug sie beide mit dem »Beschützten Orchestre« (1717 gegen Buttstedt) und »Der neue Göttingische . . . Ephorus . . . wegen der Kirchenmusik eines andern belehrt« (1727 gegen Meyer) siegreich aus dem Felde, freilich mehr durch geschickte Dialektik als durch stichhaltige Gründe. Wäre die Kantate und Passion auf dem Standpunkte stehengeblieben, den ihnen die ersten Jahrgänge Neumeisters und Hunolds Nachfolge zuwiesen, so wäre gewiß Mattheson für eine verlorene Sache eingetreten. Weder seine noch Telemanns Kompositionen würden die neue Richtung vor dem Vorwurf bewahrt haben, daß sie bergab führe. Die ganze Technik des Opernstils der Kirchenmusik dienstbar zu machen und durch diese zu neuen Höhen, zu beispielloser Größe zu führen, war nur ein Genie von überlegener Größe fähig, das

alles, was ihm nahetrat, im Feuer seines Geistes zu schmelzen und zu läutern vermochte. Nur von der hohen Warte der Kunst Bachs aus erkennt man, daß doch wirklich auch Neumeisters kühnes Unternehmen die Kirchenmusik nicht abwärts, sondern aufwärts geführt hat. »Derjenige, welcher nicht stritt und theoretisierte, aber mit der Sicherheit des Genies in der allein richtigen Weise handelte, war Sebastian Bach. Sein Geist, der alle Formen, welche die musikalische Atmosphäre erfüllten, in zentripetalem Zuge an sich riß, ergriff auch die der Oper, und daß er sie sein ganzes Leben hindurch pflegte, zeigt, wie wohl er ihren hohen Wert erkannte ...... Bach unternahm die Verbindung der beiden so verschiedenen Stilarten ...... Er war es allein, der sie unternahm, und die unzähligen kirchlichen Kompositionen seiner reichbegabten Zeitgenossen sind ausnahmslos wie taube Blüten vom Baum der Kunst abgefallen.« Dieses harte Wort Spittas (Bach I, S. 479) enthüllt schonungslos die Wahrheit. Nur möchte man statt »unternahm« lieber lesen »vollbrachte mit Glück«. Auch überschätzt Spitta doch wohl die Bedeutung der Orgel für dieses Verschmelzungswerk, wenn er (an der ersten mit ... gekürzten Stelle) einfügt. »Aber ihren sinnlich-trüben Inhalt drängte er durch die keuschen, hellen Fluten seiner Orgelkunst völlig hinaus«. Nicht die Orgel selbst, wohl aber der an der Orgel und in Verbindung mit der Orgel erwachsene tief innerliche, das polyphone kontrapunktische Gewebe durch unerhörte Steigerung der Wirkungen der Harmoniebewegung, durch Aufdeckung der Gesetze einer zwingenden Logik der Modulationsordnung zu unerhörter Größe hebende Stil Bachs war es, was in seiner Kirchenmusik die Aufnahme der von den Italienern so herrlich vorwärts gebrachten Kunst der Melodieführung nicht nur gefahrlos ermöglichte, sondern als letzte Krönung geradezu forderte. Ein Grund, die Orgel dabei auszuscheiden, liegt freilich nicht vor; aber sie ist nicht der eigentliche Kern, sondern nur eine schätzenswerte Hilfe, ein geeigneter Mitträger des gesamten Baues.

Auch die Passionsmusiken wurden sogleich in die neue Richtung hineingezogen, und zwar durch Ch. F. Hunolds direkt in Neumeisters Fußstapfen tretende Dichtung »Der blutige und sterbende Jesus«, die bereits in der Karwoche 1704 in Reinhard Keisers Komposition aufgeführt wurde. Wenn auch in die Passionsmusiken nach Schütz mehr und mehr arienhafte Bildungen eingedrungen waren, so waren das doch in der Hauptsache entweder bekannte Choräle oder ihnen gleich angelegte Kirchenlieder, die in der uns bekannten Weise mehrstimmig und in einzelnen Strophen oder Zeilen auch einstimmig zum Vortrag kamen wie

in den älteren Kantaten. Wirkliche Rezitative fehlten ganz, so in des Königsberger Kapellmeisters Joh. Sebastiani Matthäus-Passion 1672 (D. d. T., Bd. 17, Fr. Zelle), in des Holstein-Gottorper Kapellmeisters Joh. Theile Matthäus-Passion 1673 (D. d. T., Bd. 17, Fr. Zelle), in des Lüneburger Kantors Franck Lukas-Passion 1683, in der Matthäus-Passion von J. C. Rothe 1697 (mit einem paraphrasierten Kirchenliede am Schluß) und auch noch in Kuhnaus Marcus-Passion 1721 (mit 18 1—4stimmigen Arien und 20 Chorälen; Spitta, Bach II, S. 320). Ihnen allen gemein ist der Wortlaut des Evangelientextes, dem gegenüber alles andere als Einlage erscheint. Dagegen scheidet diesen Hunolds Passionsdichtung von 1704 ebenso radikal aus, wie Neumeisters erste Kantaten auf das Bibelwort verzichten; alles ist vielmehr rhythmisierte und gereimte Neudichtung für den ausschließlichen Wechsel von Rezitativ und Arie, und auch der Choral fehlt ganz. Dieser gänzliche Bruch mit der traditionellen Behandlung der Passionsmusik blieb freilich vereinzelt, und schon die Passionsdichtung des Hamburger Ratsherrn B. H. Brockes »Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus« (komponiert von Keiser 1712, Telemann 1716, Händel 1716 und Mattheson 1718, auch von Stölzel) führt den Evangelisten wieder ein, aber mit Versifizierung seiner Berichte, was in der Folge wieder aufgegeben wurde zugunsten des altvertrauten Wortlautes. Doch folgt eine Marcus-Passion Picanders vom Jahre 1725, die höchst wahrscheinlich Seb. Bach komponiert hat (doch ist seine Musik nicht erhalten) noch der Anlage Brockes' (Spitta, Bach II, S. 337).

§ 95. Bachs Vokalwerke.

Sehr nachdrücklich betont Spitta (das. S. 332), daß der musikalische Stil von Bachs Passionsmusiken kein anderer ist als der seiner Kantaten. Es ist Bachs persönliches Verdienst, sowohl die Kantate als die Passion und die verwandten Weihnachts- und Osteroratorien durch stärkeres Wiederheranziehen der durch Neumeisters Vorgehen zurückgedrängten Elemente Bibelwort, Choral und figuralen Chorgesang wieder in festeren Zusammenhang mit der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts gebracht und damit erst die eigentliche Absorption der wertvollen Elemente des Opernstils zustande gebracht zu haben. Vor ihm und bei seinen Zeitgenossen überflutet das opernhafte Wesen die Kirchenmusik und bringt sie um ihre Würde. Nur dem einzigen Händel gelang es, von anderer Seite her (auf dem Wege über die Oper und das Oratorium) dieselbe vollkommene Durchdringung aller Mittel der Zeit mit kirchlichem Geiste zu erreichen.

In der äußeren Anlage zeigen viele Kantaten Bachs eine ganz ähnliche Disposition wie die Telemanns. Das mit großer Liebe und Sachkenntnis geschriebene Buch Albert Schweitzers (»J. S. Bach«, Leipzig 1908) kommt sogar zu dem sehr betrüblichen Schlusse, daß Bach es zuletzt aufgegeben habe, nach guten Kantatentexten zu suchen und sich der herrschenden Mode gefügt habe. Die Kantate mit kunstvoll gearbeiteten Chorsätzen über biblische Texte tritt damit zurück gegenüber der in der Art Telemanns den Chor auf einen oder zwei schlicht gesetzte Choräle ohne obligates Orchester beschränkenden.

Der Gesamtbestand der fast 200 erhaltenen Kirchenkantaten Bachs weist eine Anzahl unterschiedener Typen auf, entsprechend den Wandlungen des Geschmacks in der Zeit, welcher sie entstammen (ca. 1705—1744), doch nicht in dem Sinne, daß in ihnen (soweit ihre Entstehungszeit überhaupt feststeht) sich der Prozeß der allmählichen Hinwendung zur opernmäßigen Anlage in seinen Einzelphasen widerspiegelte. Vielmehr greift Bach wiederholt auf ältere Formen zurück, nachdem er sich längst in neuen versucht hat. Gänzlich fehlt der dem englischen Anthem entsprechende Typus der ausschließlichen Beschränkung auf Bibelworte, dem doch so viele ältere Kantaten deutscher Meister entsprechen, sobald sie keine Choräle enthalten. Die Kantate Nr. 131 der Gesamtausgabe (1708 in Mühlhausen geschrieben) »Aus tiefer Not schrei' ich zu dir« würde man gar nicht zu den Kantaten, sondern vielmehr zu den Psalmen mit Orchester rechnen müssen, wenn nicht an ein paar Stellen sich dem Psalmtext ein mitgehender Choral gesellte; sie ist aber auch dafür das einzige Beispiel bei Bach. Bei weitem die Mehrzahl seiner Kantaten enthält überhaupt keine Bibelsprüche, sondern nur Choräle und daneben für die Komposition als Arien und Rezitative bestimmte Umdichtungen von Bibeltexten oder Choralversen. Doch ist die Zahl derjenigen, in denen der Chor auf den Vortrag einer Choralstrophe am Schluß beschränkt ist, nur klein, und auch in ihnen ist der Choralsatz doch nicht so ganz schlicht Note gegen Note wie bei Telemann, sondern zeigt die für Bach charakteristische kühnere Führung der Stimmen mit frei eintretenden herben Dissonanzen usw. Diese abschließenden Choräle werden von den in der Kantate beschäftigten Instrumenten mitgespielt (unisono, nur verstärkend). Ein paar der Solokantaten[1]

[1] Auch die in der Ges.-Ausg. noch fehlende »Mein Herze schwimmt in Blut«, deren Autograph neuerlich von C. A. Martienßen in Kopenhagen gefunden wurde (vgl. Bach-Jahrbuch 1911 [W. Wolffheim]), mit einer Arie, deren Anfang an das von mir im Collegium musicum herausgegebene Telemannsche Trio anklingt.

verzichten aber sogar auf einen solchen abschließenden einfachen Choral (Nr. 49, 51, 82, 132, 152, 160, 162, 163, 170) und beschränken sich ganz auf Arien und Rezitative. Für den ausfallenden Chor entschädigt aber in einigen Fällen die Hereinziehung größerer Instrumentalsätze. Nur in einer sehr kleinen Anzahl von Arien beschränkt Bach das Akkompagnement auf den Basso continuo; alles in allem kommen in den sämtlichen Kantaten nur ein paar Dutzend Arien und dazu etwa ein weiteres Dutzend Duette mit bloßem Generalbaß vor, und zwar sind das großenteils Stücke mit einem Basso ostinato oder doch quasi ostinato. Wo aber nicht freie Dichtung, sondern Bibelwort den Text abgibt, hält Bach an der bewährten Praxis des 15.—17. Jahrhunderts fest und schreibt im durchimitierenden polyphonen Stile prächtige Chorsätze und zwar bis auf wenige Ausnahmen mit Hereinziehung des Orchesters in die thematische Arbeit; wo er solche Motettensätze nur für Singstimmen schreibt (Nr. 144, 145), ist aber wenigstens die Orgel mit der Ausführung des Continuo beteiligt. Manchmal läßt Bach die Fugenarbeit der Singstimmen durch eine längere Orchestereinleitung vorbereiten, und das Orchester geht dann allmählich, wenn die Singstimmen eintreten, im Mitspielen von deren Partien (wenn auch nicht in gleicher Oktavlage) auf. Wo er Trompeten und Pauken heranzieht, um den Glanz der Festmusik zu erhöhen, sind diese selbstverständlich von der Fugenarbeit ausgeschlossen und treten nur vor dem Einsatz der Singstimmen oder später in Zwischenpartien und am Schlusse hinzu. In den zahlreichen großen Choralkantaten, die zu Anfang eine prunkvoll mit Orchester ausgeführte Choralstrophe bringen mit zeilenweise polyphon imitierender Arbeit der Singstimmen, deren eine gewöhnlich den Choral in langen gleichen Noten hinzufügt, ist das Orchester in vielen Fällen ganz selbständig geführt und macht Stimmung im großen, ohne sein motivisches Material dem Choral zu entnehmen; in anderen Fällen sind aber doch wenigstens zu Anfang Anklänge an die einzelnen Choralzeilen in kürzeren Notenwerten zu konstatieren.

Das Orchester in Bachs Kantaten fügt den durchaus den Fonds bildenden Streichinstrumenten in erster Linie Oboen und Fagott hinzu, letzteres allerdings nur, wo es sich um eine obligate Stimme handelt, sei es, daß es konzertierend heraustritt (nicht selten als reichere Ausgestaltung des Continuo), oder daß es mit zwei Oboen einen kleinen Chor für sich bilden soll (z. B. in Nr. 71 »Gott ist mein König« [1708], wo diesem Bläsertrio ein zweites Trio von zwei Flöten mit Violoncello gegenübersteht — dazu aber als weitere Gruppen noch das Streichorchester und drei Trompeten mit Pauke). Wenn für gewöhnlich auch in reicher instrumentierten

Kantaten das Fagott nicht genannt ist, keine besondere Stimme hat, so ist doch durchaus anzunehmen, daß es mit den Bässen geht (und zwar sogar chorisch besetzt). Auch die Oboen sind sehr oft nur als unisono mit den Violinen gehend angezeigt und haben Sonderstimmen nur, wo sie eben als besonderer Chor disponiert sind, der mit den Streichern in Gegensatz tritt. Wenn es sich um obligate, selbständig geführte Oboen handelt, erscheint meist die Spezialbezeichnung Oboe d'amour. Die Oboe d'amour ist ein transponierendes Instrument, das in *A* steht und auch in einigen Fällen von Bach dementsprechend notiert wird (nämlich eine kleine Terz höher; so schon in Nr. 132 [1715]), aber in der Mehrzahl der Fälle doch schlicht, wie die Töne klingen sollen. Die gleichfalls sehr häufig angewandte Oboe da caccia (Altoboe in *F*) schreibt Bach stets wie sie klingt (nicht transponierend) und zwar mit Altschlüssel, nur in der Altarie von Nr. 176, wo sie bis *f''* hinaufgeht, mit Violinschlüssel, aber in dem Duett »Wie selig sind doch« der Kantate Nr. 80 (Ein feste Burg) ebenfalls mit Violinschlüssel und transponierend (eine Quinte höher notiert). Oboe da caccia ist wohl von Bach auch stets gemeint, wo zur Ergänzung von zwei Oboen zu einem dreistimmigen Chor »Taille« vorgeschrieben ist; doch fordert diese Bezeichnung nur ein Instrument in Tenorlage, läßt also frei, eventuell die Stimme mit einem Fagott oder auch einem Streichinstrument (Bratsche, Violoncell) zu besetzen, was darum sehr wohl erklärlich ist, weil die mit Taille bezeichneten Partien niemals solistische sind, sondern nur füllende. Einmal fordert Bach scheinbar eine Oboe in *B*, die es nie gegeben hat, nämlich in der Mühlhäuser Kantate Nr. 131 (»Aus der Tiefe«) vom Jahre 1708; wahrscheinlich ist aber die betreffende Stimme vielmehr eine Flöte in *B*, die im Actus tragicus (1714) verlangt ist. In Nr. 90 mag Rust recht haben, wenn er in dem nicht bezeichneten Instrument in *B* eine hohe Solotrompete vermutet; eine Zugtrompete (Tromba da tirarsi) braucht es aber nicht zu sein, da in den tieferen Lagen nur Naturtöne verlangt sind. Die Zugtrompete (auch als Corno da tirarsi) wird vielfach von Bach verlangt, wo eine Trompete den Cantus firmus des Chorals mitblasen soll. Corno (da caccia) und Tromba sind bei Bach übrigens regulär transponierende Instrumente, und es steht daher zu vermuten, daß überall, wo sie als nicht transponierend behandelt sind, die Zugtrompete gemeint ist. In Nr. 46 schreibt Bach sogar im ersten Satze für Tromba da tirarsi nicht transponiert, aber dann in der Arie transponiert; bei näherer Untersuchung stellt sich heraus, daß die Arie in tieferer Lage nur Naturtöne fordert, daher in der Tat von einem Clarinbläser bewältigt werden kann, was für den ersten

Satz ausgeschlossen ist. In Nr. 126 schreibt Bach für eine *D*-Trompete, zeichnet aber ein ♭ vor (weil sie in *A*-moll zu blasen hat); das dürfte wohl ebenfalls die Tromba da tirarsi sein. Auch das Clarino in Nr. 167 ist jedenfalls Zugtrompete. Daß auch Cornetto bei Bach nichts anderes ist als Zugtrompete, ergibt sich bestimmt aus der Begräbnismusik Nr. 118, welche Cornetto als Diskant der Posaunen disponiert, außerdem aber zwei Litui sehr viel einfacherer, schwerfälliger Führung; der Lituus ist aber nach Walthers Lexikon bestimmt der Zink (der ja früher auch Cornetto hieß). Das öfter von Bach zum Mitblasen des Cantus firmus geforderte Cornetto ist somit überall identisch mit »Tromba o Corno da tirarsi«. Flöten in *A* (Flûtes d'amour) verlangt Nr. 161 (»Komm, du süße Todesstunde«), das eine Oktave höher stehende Flauto piccolo in *A* Nr. 103 (»Ihr werdet weinen und heulen«). Übrigens ist die Tonart, in der das Instrument steht, in allen diesen Fällen nur aus der Notierung zu erkennen. Ausdrücklich als Fagotto ex *D* bezeichnet ist aber ein Fagott, das als in *A* stehend definiert werden muß, in Nr. 150 (»Nach dir Herr verlanget mich«). Von heute seltenen oder ganz verschwundenen Streichinstrumenten verlangt Bach einige Male Gambe (Nr. 76, 106, 152), die er ja bekanntlich als Soloinstrument noch sehr schätzte und auch mit drei Solosuiten bedachte; ferner die Viola d'amour in Nr. 152 (1715); eine kleinere, höher gestimmte Violinenart, Violino piccolo, in Nr. 140 (»Wachet auf, ruft uns die Stimme«), transponierend notiert (in *Es*), auch in Nr. 96 und 102 verlangt, aber da nicht gesondert notiert, und endlich das von Seb. Bach selbst konstruierte Violoncello piccolo (auch Viola pomposa genannt), eine größere Bratschenart (gespielt wie die Bratsche), mit fünf Saiten bezogen (in der Höhe eine *e'*-Saite zugefügt) und daher über einen Umfang verfügend, der dem Violoncell damals, vor Louis Duports Einführung des Daumeneinsatzes (1770), nicht zur Verfügung stand (Bach benutzt es von *C* bis *b'* und notiert beliebig mit Baß-, Tenor-, Alt- und Violinschlüssel, mit letzterem aber eine Oktave höher). Daß Bach in mehreren Kantaten aus der Zeit nach 1730 obligate Orgel (ausgearbeitet) als alleinige Begleitung von Arien heranzieht, tadelt Schweitzer (J. S. Bach, S. 616), schwerlich mit Recht, als eine »uninteressante Verwendung des kirchlichen Instrumentes«. Von den gleichen Vorurteilen aus korrigiert er auch für Nr. 47 das »Organo obligato« der Sopranarie »Wer ein wahrer Christ« in »Violino obligato«, obgleich die Aufschrift auf dem Umschlag ausdrücklich die obligate Orgel an der rechten Stelle (zuletzt) nennt. Schweitzer geht aber überhaupt viel zu weit in der Hervorhebung dramatischer Tendenzen in Bachs Musik und unterschätzt das

abgeklärte, leidenschaftslose Element, das gerade die Orgel zu vertreten geeignet ist. Wenn Bach in einer immerhin nicht allzu kleinen Zahl von Fällen einen Part für die rechte Hand des Organisten auszuarbeiten für gut befand, so lag ihm wohl daran, an die Stelle eines akkordischen entweder zu stark füllenden oder zu harte Akzente gebenden Spiels zur Baßstimme eine kontrapunktisch geführte Stimme zu setzen. In Nr. 170 (»Vergnügte Ruh«) schaltet er sogar den Continuo ganz aus, schreibt zwei obligate hohe Stimmen für zwei Orgelmanuale und läßt die Violine und Viola dazu Baß bilden.

Ganz unhaltbar ist auch Schweitzers Meinung, daß die Bezifferung des Basso continuo in den Kirchenkantaten ausnahmslos für Orgel gemeint sei. Es genügt, auf Fälle wie die Altarie »Gott soll allein« in Nr. 169 hinzuweisen, deren Bezifferung des Basses der reich ausgeführten Orgelstimme sich unmöglich auf etwas anderes beziehen kann als das Cembalo; eine gebundene akkordische vier- oder gar fünfstimmige Begleitung auf der Orgel würde solche Stücke ruinieren (auch die obligate Orgel der Arie in Nr. 47 hat einen bezifferten Baß unter sich). Die Akkompagnementsfrage kann ganz gewiß nicht als durch Schweitzer gelöst angesehen werden.

Aber auch mit seiner Hineintragung schematischer Motivdeuterei in die Analyse der Werke hat Schweitzer der Sache Bachs keinen sonderlichen Dienst geleistet. Trotz einiger gelegentlichen Einschränkungen stellt er doch im Grunde als Axiom auf, daß gewissen Rhythmen und gewissen Stimmschritten bei Bach eine Art symbolischer Bedeutung beizulegen sei, ähnlich etwa den Leitmotiven in Wagners Musikdramen. Das 23. Kapitel Schweitzers »Die musikalische Sprache der Kantaten Bachs« ist dazu geeignet, das Interesse in ganz verkehrte Bahnen zu leiten. Wenn wirklich dem Steigen und Fallen der Tonhöhe, den ruckweisen und den gleitenden Tonhöhenveränderungen, den ruhig oder hastig pulsierenden Rhythmen und den Wandlungen der Dynamik bestimmte Ausdruckswerte eignen, deren Wirkung unfehlbar ist, so ist eine solche Herausstellung einzelner Formeln mit dem Anspruche auf einen bestimmten Sinn nicht nur überflüssig, sondern obendrein auch verwirrend. Daß aber nicht etwa Bach solchen Formeln ihren Sinn gegeben hat, sondern daß sie denselben auch lange vor Bach ganz ebenso haben, steht außer allem Zweifel. Es würde schwer halten, auch nur für eines dieser »bildlichen Themen« die Erfindung durch Bach nachzuweisen. Bachs Größe und Bedeutung liegt in ganz anderen Dingen. Trotz dieser Ausstellungen ist Schweitzers Bach-Buch eine wertvolle Ergänzung zu dem Spittas; man hüte sich nur, ihm zuviel Bedeutung
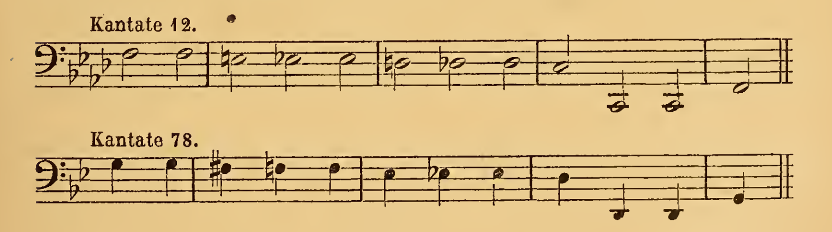
beizumessen und wohl gar Spittas grundlegendes Werk als durch Schweitzer antiquiert anzusehen. Was Schweitzer Spitta zum Vorwurf macht, daß seine Bachbiographie das Historische zu stark in den Vordergrund stelle, ist gerade ihr hohes Verdienst. Kommt doch Schweitzer selbst zu dem Resümee (S. 3): »So ist Bach ein Ende. Es geht nichts von ihm aus; alles führt nur auf ihn hin.« So gewiß die Behauptung irrig ist, daß nichts von Bach ausgehe, so gewiß ist es aber wahr, daß alles auf ihn hinführt. Ein Ende ist er freilich nicht der Musikgeschichte überhaupt, auch nicht der deutschen; aber ganz gewiß bildet er den Abschluß und die letzte Krönung einer bedeutsamen Epoche der Geschichte, derjenigen der endlich vollendeten Durchdringung und Verschmelzung des polyphonen Stils des 16. Jahrhunderts mit dem monodischen des 17. Jahrhunderts. Während bei den Italienern ein Teil dieses Verschmelzungsprozesses sich vollzog durch allmähliches Wiedereindringen von Elementen des kontrapunktischen Stils in die Monodie, erfolgte die Verschmelzung beider in der deutschen Kirchenmusik umgekehrt durch Eindringen von Elementen des monodischen Stils in den polyphonen, den man durchaus als den soliden Fonds der deutschen Kirchen- und auch der deutschen Orgel- und Klaviermusik und ebenso der deutschen Orchestermusik ansehen muß. Es sei dieserhalb daran erinnert, daß die Versuche, schon im Anfang des 17. Jahrhunderts die reine Monodie in Deutschland einzubürgern, auf starken Widerstand stießen. Gerade dieses zähe Festhalten der Deutschen an ihrer soliden Vollstimmigkeit war von ausschlaggebender Bedeutung für die gedeihliche Entwickelung der deutschen Musik. Die Choralarbeiten einerseits und die Orchestersuiten andererseits förderten ganz allmählich den Sinn für eine größere Strecken der musikalischen Gestaltung bestimmt beherrschende Logik der Harmoniebewegung, welche schon bei den deutschen Meistern des 17. Jahrhunderts einen sehr fühlbaren Unterschied gegenüber den fortgesetzten Kadenzierungen der Italiener bildet. Nur ganz allmählich gelangte die italienische Melodiegestaltung besonders durch die eingehende Pflege der obstinaten Bässe ebenfalls zu einer Überwindung der kurzatmigen Kadenzierungen, so daß auch sie gegen Ende des Jahrhunderts sowohl in der Opern- als der Kammermusik zu großen Linienführungen vordringt. Die Musik Lullys kräftigt im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in nicht zu unterschätzender Weise den Sinn für Harmonie und Vollklang und wird daher von den Deutschen als dem eigenen Geiste verwandt anerkannt und bewertet und bildet ein heilsames Gegengewicht gegen die absolute Melodik der Italianissimi. Sehr wichtig ist aber auch das Wirken Agostino Steffanis in Deutschland,

besonders seit seiner Hannoveraner Anstellung (1688). Meine Nachweise in den Einleitungen usw. der Steffani-Opernbände in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern bestätigen durchaus die Ansicht Chrysanders, daß Steffani ein wichtiger Lehrmeister für die mittel- und norddeutschen Komponisten um 1700 gewesen ist, und man kann sich nur darüber wundern, daß man wohl für Händel, nicht aber auch für Bach in ihm einen wichtigen Vordermann erkannt hat. Jetzt, wo Steffanis gesamtes Schaffen deutlich vor uns liegt, ist es aber gar nicht mehr zu übersehen, daß auch Bach Steffani viel verdankt.

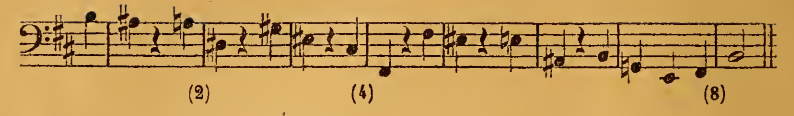
Weder Spitta noch Schweitzer haben der Tatsache genügende Beachtung geschenkt, welche prominente Rolle speziell in Bachs Kantaten der Basso ostinato spielt; doch kommt Spitta immerhin einige Male mit Nachdruck auf obstinate Bässe zu sprechen, während Schweitzer sie als Merkmale formalen Schaffens tunlichst leicht übergeht. Es ist immerhin interessant, daß unter Bachs Ostinati uns alte Bekannte aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts begegnen, so z. B. im Konzert für drei Klaviere in *C*-dur der alte Monteverdische:
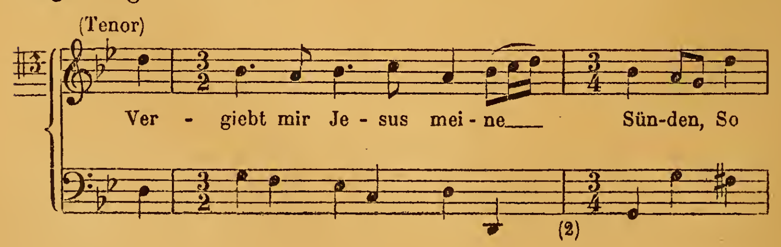


in den Kantaten Nr. 12 (»Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen«) und 78 (»Jesu, der du meine Seele«) der allbeliebte chromatische:

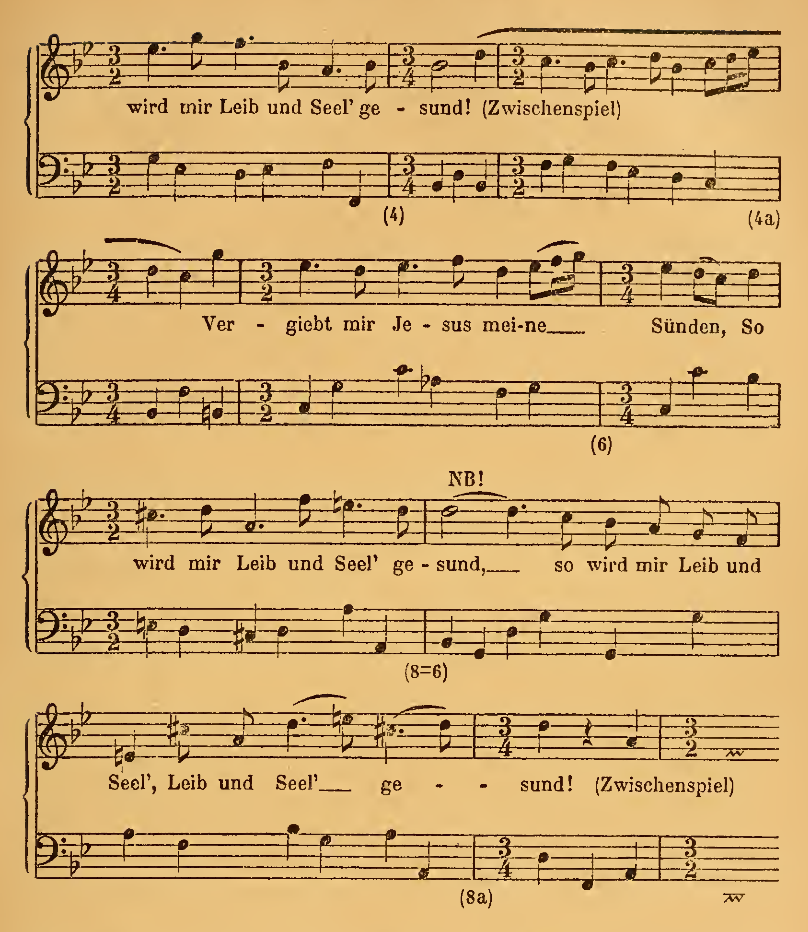


(in ersterer Bearbeitung, nach *E*-moll transponiert, zum Crucifixus der *H*-moll-Messe umgestaltet). Auf welchem Wege, bzw. durch wessen Vermittlung Bach mit diesen alten Allerweltsthemen bekannt geworden, entzieht sich natürlich jedem Versuche der Feststellung. Weitaus die Mehrzahl der Ostinati Bachs ist aber frei erfunden und steht im Charakter mehr den langen (acht- und mehrtaktigen) Ostinati der Kantatenkomponisten um 1700 nahe. Darunter befindet sich auch eine geistvoll erweiterte Umgestaltung des chromatischen Ostinato (Kantate Nr. 154 Jesus im Tempel):



Beispiele intrikater Arbeit über einem Basso ostinato bieten der Anfangschor und die Tenorarie der Kantate Nr. 48 (»Ich elender Mensch«). Die Baßführung des ersteren steht auf dem Boden der Kantate mit Strophenbässen um die Mitte des 17. Jahrhunderts und der Arie der Proserpina in Cestis Pomo d'oro, die ich in den Sammelb. d. I. M.-G., XIII 4 analysiert habe; die der zweiten gibt mir Anlaß, aufs neue auf eine Möglichkeit freier Mischung von $^3/_2$-Takt und $^3/_4$-Takt hinzuweisen, die bisher nicht gebührend beachtet worden ist. Das Beispiel ist so wichtig für Erweiterung unserer Begriffe vom Wesen des Rhythmus, daß ich es im Auszuge mitteilen muß. Die Verwandtschaft mit dem von mir seit langem mit Interesse verfolgten und wiederholt aufgewiesenen Formtypus Schwer-leicht-schwer ist sofort in die Augen springend; aber es ist doch wieder etwas anderes. Daß man wechselnd einen gedehnten und einen nicht gedehnten Takt für einen lange fortgesetzten Aufbau bringen kann, ist doch eine neue Enthüllung von großer Wichtigkeit. Natürlich ergibt sich auch hier wieder die Notwendigkeit solcher Deutung aus der Textbehandlung. Wir müssen einmal gründlich aufräumen mit der unhaltbaren Idee, daß unsere größten Meister widerborstige oder direkt fehlerhafte Deklamationen in Menge gehäuft haben könnten aus irgendwelchen Absichten »pikanter« Rhythmenbildung; dergleichen ist ein Nonsens, der aus der Welt geschafft werden muß! Der ganze 124 Takte $^3/_4$ zählende Satz baut sich nämlich wechselnd aus einem Takte $^3/_2$ und einem Takte $^3/_4$ auf, d. h. die Zäsurstellen der Zweitaktgruppen sind genau so wie z. B. in Beethovens Liede »Die stille Nacht umdunkelt« verkürzt; nur ein paarmal geht der punktierte Rhythmus der (instrumentalen) Oberstimme ♩. ♪ an diesen Zäsurstellen weiter und ersetzt auch den $^3/_4$-Takt durch einen $^3/_2$-Takt. Ein Bruchstück mag das klarmachen; dasselbe genügt vollständig zur Erklärung der ganzen Arie:
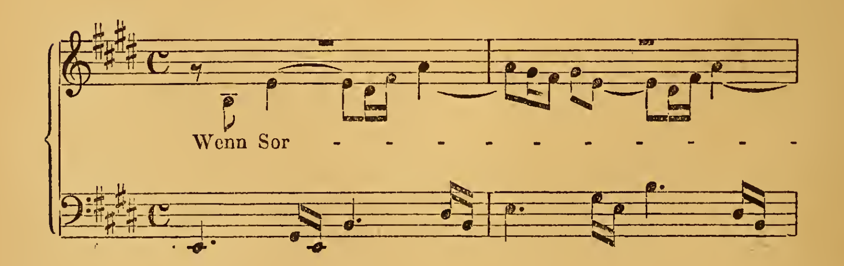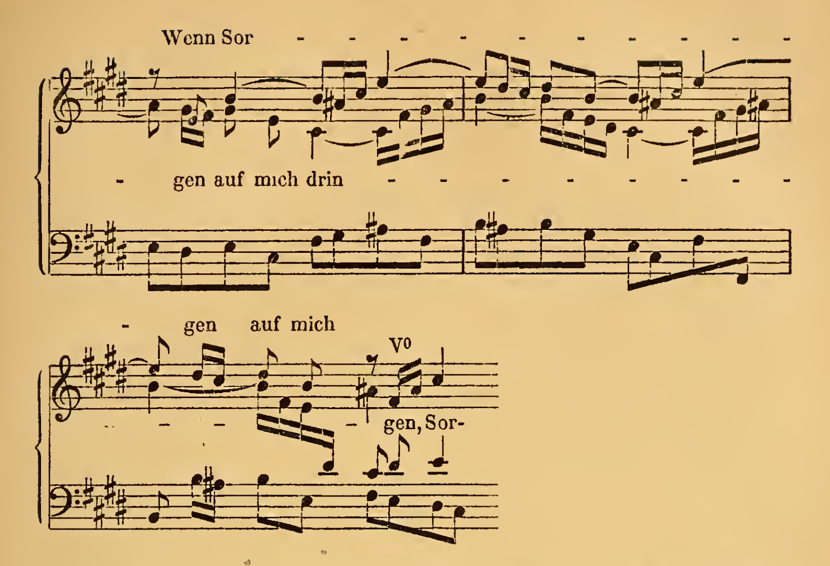




Schweitzer hat sehr richtig erkannt, daß diese Arie mit der Altarie »O Mensch, errette deine Seele« in Nr. 20 (»O Ewigkeit, du Donnerwort«) eng verwandt ist; sie ist sogar formell mit ihr identisch, nur nicht so vollständig durchgeklärt, der Wechsel von $^3/_2$ und $^3/_4$ nicht so konsequent durchgeführt.

Nun lese man aber Schweitzers Anweisung zum Vortrag dieser beiden Arien (»tanzendes Eilen«, »kann man sie gar nicht schnell genug wiedergeben«, »muß wie in eilender Verzückung gesungen werden«). Nein, mit dieser Art musikalischer Hermeneutik kommen wir auf bedenkliche Abwege! Bach war nicht ein musikalischer Phantast, sondern ein musikalischer Formalist; wir tun besser, den hochinteressanten Prinzipien seines formalen Aufbaues nachzuspüren.

Neben streng durchgeführten Bassi ostinati findet man in Bachs Kantaten halbobstinate Bässe aller Art, besonders auch solche, die das obstinate Thema zeitweilig abgeben, weil es die Singstimme übernimmt (richtiger gesagt: wo das obstinate Thema den ersten Gesangstakten entnommen ist, während deren es natürlich der Baß nicht hat). Auch rondoartige Anlagen mit verschiedenen Bässen der Hauptteile, die miteinander wechseln, finden sich, z. B. in Nr. 11 in der Altarie (überarbeitet zum Agnus Dei der *H*-moll-Messe geworden). Wie schon bemerkt, liebt Bach obstinate Bässe für Arien, die nur mit Continuo begleitet sind. Ob Bach mit der Arbeit über obstinate Bässe sich gerade Steffani angeschlossen hat, läßt sich nicht entscheiden, da nach 1700 Komponisten in großer Zahl solche Arbeiten lieben. Dagegen scheint aber Steffani sein Vorbild gewesen zu sein für die Arien mit obligaten Instrumenten. Direkte Anklänge sind zwar nicht nachweisbar; auch ist nicht zu übersehen, daß durchschnittlich Bachs Melodik herber und sein Kontrapunkt hastiger und heftiger ist als der Steffanis. Man vergleiche etwa die *H*-moll-Arie »Wie lieblich klingt es in den Ohren« in Bachs Kantate Nr. 133 (»Ich freue mich in dir«) mit Steffanis *H*-moll-Arie der Rotrude in Szene V, 7 des Tassilone; beide stehen einander sehr nahe im Charakter, aber Bach erreicht nicht ganz die Weichheit und den Schmelz der Melodik Steffanis, weder in der Singstimme noch in der obligaten ersten Violine. Dagegen reicht freilich Steffani nicht heran an die Stärke der Wirkung von Stücken wie der Tenorarie »Ach, du harte Kreuzesreise« in Nr. 123 (Liebster Immanuel) mit ihren prachtvollen Verstrickungen der Singstimme, der beiden Oboen d'amour und des Basses.
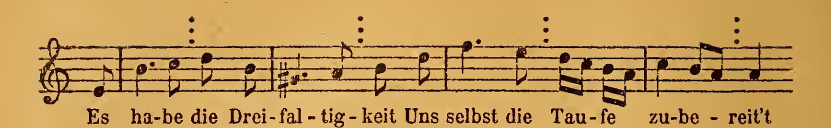
Bachs Melodik und Kontrapunktik verleugnet nirgend ihren Ursprung aus der Instrumentalmusik, und zwar in erster Linie aus der Orgelmusik (Choralarbeiten); derselbe erklärt hinlänglich ihre Kompliziertheit, ihr lebhaftes Figurenwerk, ihre kühn geschwungenen Linien, ihre Wagnisse und Härten. Dinge wie das Duett von Nr. 3 (»Ach Gott, wie manches Herzeleid«)





sind für einen wurzelechten Vokalkomponisten, wie z. B. Steffani einer war, undenkbar, bei Bach aber etwas ganz Gewöhnliches. Von den naiven kleinen Wortmalereien der Italiener (wenn ein saetta, battaglia, mormorando u. dgl. vorkommt) scheidet Musik dieser Art eine tiefe Kluft. In solchen Fällen sind die Worte gar nicht mehr die wirklichen Träger der Melodie, sondern kaum mehr als ein Vorwand für die Beteiligung der Singstimme an dem ausgeführten Tonbilde; die Singstimme tritt dabei in die Reihe der ausführenden Instrumente ein, während bei dem Italiener das Umgekehrte gesagt werden muß, daß die Instrumente die Zahl der Singstimmen vermehren. Man sehe daraufhin z. B. Steffanis Arie des Theseus »Il pelago ondoso« in der Atalanta I. 7 (D. d. T. i. B., XII 2, S. 108) an, ebenfalls ein tonmalerisches Gesangstück, das aber den wirklichen Liedcharakter auch nicht für Momente verleugnet und dem Worte durchaus die Führung beläßt.

Auch in der Tenorarie »Des Vaters Stimme ließ sich hören« in Nr. 7 (Christ unser Herr zum Jordan kam) wird die Singstimme streckenweise zum nur mitwirkenden Instrument (neben den beiden konzertierenden Violinen), tritt aber immer wieder als eigentlicher Führer heraus, um Picanders an die schlimmsten Meistersingerpoeme erinnernde »madrigalische« Umgießung des vierten Choralverses zum Vortrag zu bringen. Bach führt seinen einmal gewählten $^3/_4$-Takt beharrlich weiter, und es gehört schon ein recht intelligenter Sänger dazu, die durch die Taktstriche gegebene verschobene Deklamation zurechtzurücken:
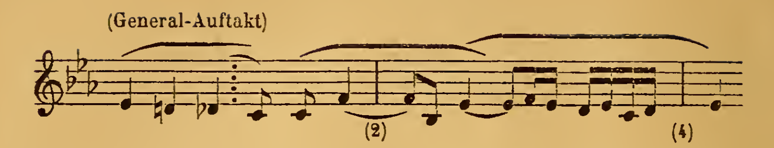


Dergleichen nach den originalen Taktstrichen (:) glatt hinzunehmen, ist nicht wohl möglich; da aber vorher und hinterher die Taktstriche in Ordnung sind, so ist das Umspringen freilich nicht leicht.

Das Vorkommen solcher Stellen beweist wohl, daß auch in Bachs Zeit Reste der Indifferenz gegen die Stellung des Taktstrichs sich aus dem 17. Jahrhundert herüber gehalten haben. Für das Rezitativ steht das ja außer jedem Zweifel; man tut aber gut, auch für die Arien die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß Taktwechsel vorkommen, welche die Notierung nicht anzeigt, anstatt mit einer Art Achselzucken über die fragliche Deklamation sich zu beruhigen.

Die eigentliche Choralkantate, wie sie Bach in seiner letzten Lebenszeit (seit 1734) besonders kultivierte und zwar auf Grund von Texten, die der Leipziger Steuereinnehmer Chr. Fr. Henrici (Picander) nach seinen Wünschen für ihn zurechtmachte, ist nun nach Spittas ausführlicher Darlegung (Bach II, S. 568 ff.) so angelegt, daß von einem bekannten Kirchenliede die Anfangs- und Schlußstrophe als Text für Chorsätze unverändert beibehalten werden, die mittleren aber (alle oder in Auswahl) zu Rezitativ- und Arientexten frei umgedichtet. Eine besondere Spezies bilden dabei noch die gelegentlich (in Nr. 2, 3, 91, 92, 93, 94, 95, 101, 178) eingeführten zeilenweise mit Rezitativen farcierten Choralstrophen, die Bach konsequent so behandelt, daß der originale Text auch mit der Choralmelodie auftritt (in Chorsätzen vom Chor, in Solosätzen von der Solostimme vorgetragen), die freigedichteten Teile aber als wirkliches Rezitativ behandelt sind. Bibelwort fehlt also in Kantaten dieser Art wieder ganz, aber der Eröffnungschor ist bis auf wenige Fälle, in denen er als Motette mit nur verstärkend mitspielendem Orchester gearbeitet ist (Nr. 2, 14, 38, 121), reich mit konstitutiv beteiligtem Orchester gestaltet, einmal auch (Nr. 61) in der Form der französischen Ouvertüre (C, 3/4 [Gai], C), überwiegend so, daß zunächst das Orchester frei gestaltend oder mit dem Motiv der folgenden Choralzeile arbeitend beginnt, dann die Stimmen frei imitierend einsetzen und der Cantus firmus in gleichen Noten die einzelnen Zeilen krönt. Für die mittleren Teile wechseln Soli und Arien oder Duette verschiedenartiger Besetzung, und den Beschluß bildet ein einfach gesetzter Chor mit nur verstärkendem Orchester.
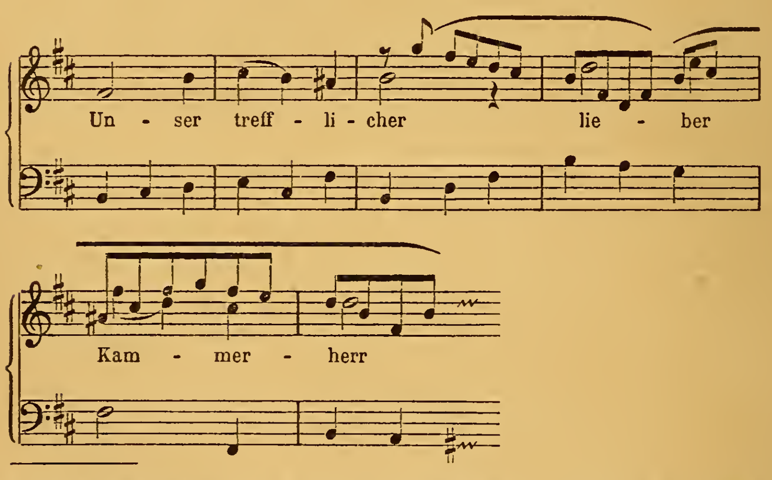
Vor Inangriffnahme dieser Form hatte Bach einige Male unternommen, Kirchenlieder durchzukomponieren, indem er die mittleren Strophen im originalen Wortlaut als Rezitative und Arien formte (Nr. 4, 97, 100, 107, 112, 117, 129, 137, 177), kam aber wohl zu der Überzeugung, daß die opernhafte Einkleidung die mit ihren allbekannten und allgeschätzten Melodien verwachsenen Verse gewissermaßen entweihe. Die späteren Kantaten bringen daher wieder, sobald ein Choraltext auftaucht, auch die ihm zugehörige Melodie und zwar auch in den Fällen, wo Picander Choralstrophen mit frei gedichteten Einschiebseln farciert hat. Solche farcierte Choralstrophen ergeben dreierlei verschiedene Gebilde, nämlich erstens Chorsätze mit zwischen den Zeilen des Chorals eingeschobenen Rezitativen einer Solostimme; bei diesen gibt dann regelmäßig auch ein im übrigen selbständig behandeltes Orchester so lange seine Rolle auf und verstummt entweder ganz zugunsten des lange Haltetöne bringenden Continuo oder beschränkt sich wenigstens auf einfache durchgehaltene Harmonien, wie sie Bach so oft dem Rezitativ gibt. Die Solonummern über solche Texte schlagen entsprechend aus der bloßen Harmoniemarkierung der Rezitative in eine kontrapunktische, meist sogar obstinate Baßführung um, sobald eine Choralzeile eintritt. Die Duette bringen auch wohl in der einen Stimme den Choral und in der anderen den madrigalischen Text (so z. B. die beiden Duette von Nr. 58 »Ach Gott, wie manches Herzeleid«). Unter der Menge verschiedener Formen, welche all diese Wandlungen der Kantatenkomposition hervorbringen, ergibt sich gelegentlich auch einmal eine Arie in Fugenform, nämlich in der Kantate Nr. 54 »Widerstehe doch der Sünde«, die nur für Altsolo mit Streichinstrumenten komponiert ist, die zweite »Arie«, tatsächlich eine veritable dreistimmige Fuge für die unisono geführten Violinen, die unisono geführten Violen und die Altstimme; wo die Singstimme pausiert, wird auch der übrigens als gehender Baß behandelte Continuo zur Mitarbeit herangezogen. Die da capo-Anlage des Textes ermöglicht das Wiederaufnehmen des Fugenthemas am Ende; aber Bach hat es verstanden, doch auch den Mittelteil in *C*-moll (die Haupttonart ist *Es*-dur), der für die neuen Textworte neue thematische Gebilde der Singstimme erfordert, durch Weiterführung der Fugierung in den Instrumentalstimmen der Fuge organisch einzufügen. Für ein sicheres Erkennen der Fugenform hat aber der Meister durch das scharfgeschnittene Thema gesorgt[1]):

[1]) Vgl. die ebenfalls als Fuge mit dem Orchester ineinandergearbeitete Arie zu Anfang von Nr. 165 »O heil'ges Geist- und Wasserbad«; obgleich dieselbe auch die Umkehrung des Themas benutzt und mehrmals dem Thema
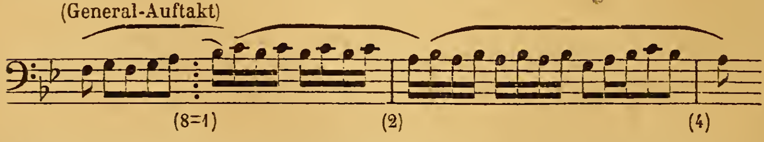


Daß ein solches Thema aber auch wieder nicht seine Wurzeln in der Vokalmusik, sondern in der Instrumentalmusik der Zeit vor Bach hat, lehrt ein Blättern in unseren Beispielen zum 17. Jahrhundert. Die mehr rein musikalische als deklamatorische Provenienz ist für weitaus die Mehrzahl der Gesangsthemen Bachs so offen zutage liegend, daß es nicht erforderlich ist, dafür viel Belege beizubringen.

Weiter fällt auf die tanzartige Faktur einer großen Zahl von Arien, die auch durch noch so breite Temponahme nicht aus der Welt zu schaffen ist, besonders die ländlerartige behagliche Grazie mancher Nummern. So selbstverständlich und wohlangebracht dieselbe in der ländlichen Huldigung für den neuen Gutsherrn, Kammerherrn von Dieskau auf Klein-Zschocher, erscheint:
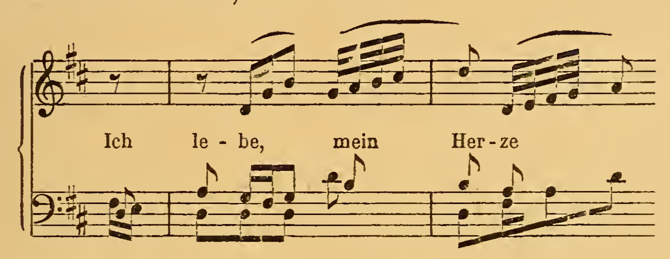


andere Worte unterlegt, erscheint doch in ihr der vokale Charakter viel mehr gewahrt. Ein ebenso wie das oben mitgeteilte gebautes Thema hat die *B*-dur-Fuge, Nr. 4 der acht kleinen Präludien und Fugen:



Merkwürdigerweise erweist sich dieses Thema sogar als Kontrapunkt des obigen (natürlich mit Transposition nach *Es*-dur).

(weltl. Kantate »Mer hahn en neue Oberkeet«, Jg. 29, S. 183), so bedarf es doch für unser heutiges Empfinden erst einer allmählichen Einstimmung durch vermittelnde Zwischenglieder, um in kirchlichen Kantaten ganz ebenso geartete Sätze mit der Naivität hinzunehmen, auf welche sie rechnen, so z. B. in Nr. 168 »Thue Rechnung! Donnerwort« die Tenorarie »Kapital und Zinsen«, in Nr. 66 »Erfreuet euch, ihr Herzen« die Baßarie »Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen«, in Nr. 63 »Christen, nützet diesen Tag« das Duett »Ruft und fleht den Himmel an«, in Nr. 25 »Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe« die Sopranarie »Öffne meinen schlechten Liedern« usw. usw. Auch andere Tanztypen treten gelegentlich auf, z. B. in Nr. 145 »So du mit deinem Munde« der der Bourée in dem Duett »Ich lebe, mein Herze«:



oder der der Gigue, der Gavotte usw. Im Rahmen von Bachs gesamtem Schaffen verlieren aber derartige Gebilde durchaus alles Anstößige und gliedern sich doch ganz ungezwungen in die reich abgestufte Skala seiner Stimmungsausdrücke ein. Die umfassende Pflege, welche Bach auch der Suitenkomposition gewidmet hat (für Orchester, für Solo-Streichinstrumente, besonders aber für Klavier), hat ihm die rhythmisch-melodischen Typen der verschiedenen Tänze derart zu reinen Formen werden lassen, die mit dem Tanze als Tanz eigentlich gar nichts mehr zu schaffen haben, daß sie für den Kenner der Musik Bachs und seiner Zeit nur mehr als eine spezielle Nüance der Farbengebung wirken. Es ist auch wohl zu beachten, daß der Typus des betreffenden Tanzes sich zumeist nicht sowohl in der Melodie der Singstimme als in den beteiligten Instrumenten ausprägt. Auch hier zeigt sich also aber doch wieder, daß die stärkste Wurzel der Kunst Bachs in der Instrumentalmusik liegt und zwar in deren ganzem Umfange, von den mit dem schwerblütigsten Kontrapunkte durchsättigten Choralfigurationen bis zu dem lockeren Gefüge der Klaviermusik im Stile Couperins. Wo bei Bach diese mehr absolut musikalische Erfindungsweise merklich hervortritt, welche die Melodie nicht aus dem Text gebiert, sondern mehr oder weniger den Text der Musik

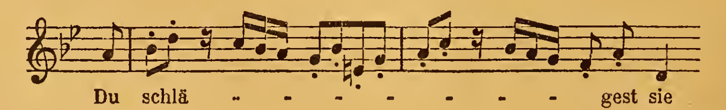
»unterlegt«, vermißt man freilich doch gelegentlich die höchste Vollkommenheit der künstlerischen Gestaltung. In solchen Fällen einfach anzunehmen, daß Bach jedenfalls ältere, für andere Zwecke bestimmte Kompositionen benutzt und dabei die Arbeit etwas übers Knie gebrochen habe, ist aber doch etwas allzu leichtfertig, und Schweitzer schafft durch solche »Erklärungen« die Mängel gewiß nicht aus der Welt. Solche Wiederverwendungen sind aber bei den größten Meistern — ich denke besonders an Händel, aber auch Beethoven — eigentlich nur nachweisbar, wenn es sich für den Komponisten darum handelt, eine in der früheren Form noch nicht voll ausgereifte Idee zu neuer, größerer Wirkung zu bringen. Sie unter ungünstigen Bedingungen sozusagen selbst zu ruinieren, das einem Meister wie Bach zuzutrauen, halte ich für ganz verfehlt und unwürdig. Die schlechte Deklamation wird doch nicht besser dadurch, daß man sich mit dem Gedanken tröstet, daß sie eigentlich für einen andern Text erfunden worden ist, den wir nicht kennen!

Nur mit seinen Rezitativen steht Bach natürlich ganz und gar auf dem Boden der Vokalmusik im engeren Sinne und zwar mit beispielloser Meisterschaft in der Verfügung über die Mittel des Ausdrucks im strengen Anschlusse an den Wortsinn und die Wortbetonung im einzelnen, und doch großzügiger Steigerung, wie sie der Inhalt und die Situation erfordern. Man pflegt (und zwar im Anschluß an die ausdrückliche Bezeichnungsweise durch Überschriften seitens Bachs selbst) zwei Gattungen des Bachschen Rezitativs zu unterscheiden, das eigentliche Rezitativ und das Arioso. Das erstere entspricht im allgemeinen dem Secco-Rezitativ der Italiener, sofern es wie dieses sich über langausgehaltenen Baßtönen entfaltet, also den Baß überhaupt nicht als eine melodische Motive entwickelnde »Stimme« behandelt. Durchaus in dieselbe Kategorie gehören aber auch diejenigen Rezitative, welche dem Baß ausgehaltene Harmonien der Streichinstrumente gesellen, also das Recitativo accompagnato, wie es die venezianischen Opernkomponisten zuerst für die Ombraszenen (Auftreten von Geistern Verstorbener) aufgebracht haben, und wie es am bekanntesten ist durch die Reden Christi in der Matthäus-Passion, aber auch schon 1623 von Heinrich Schütz im Osteroratorium für die Rezitation des Evangelisten durchgeführt wurde. Von den zu dieser Kategorie gehörigen Rezitativen Bachs stehen nur die ganz schlicht und ohne innere Erregung erzählenden auf einer Stufe mit dem Secco-Rezitativ der italienischen Oper, indem sie wie diese nur kurze harmonische Kadenzen über den Baßtönen ausführen und in der Melodieführung nur die Interpunktion und die natürliche Akzentuation der Wortaussprache zur Geltung bringen (z. B. der Bericht
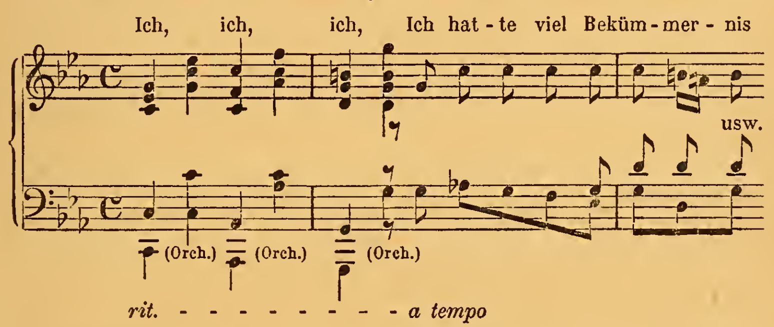
des Evangelisten in der Matthäus-Passion »Die aber Jesum gegriffen hatten«). Je nach dem Inhalt der rezitativisch komponierten Worte reckt aber Bach die Kadenzen weiter aus, gestaltet ausgehaltene Baßtöne zu wahrhaften Orgelpunkten oder läßt auch den Baß häufiger seinen Ton verlassen, ohne doch Kadenzen abzuschließen. Dadurch kommt dann in das Rezitativ eine Großzügigkeit, wie sie vor Bach nur selten anzutreffen ist (vgl. aber den Anfang von Stradellas weltlicher Kantate »Gia nell' Indo emisfero« Bd. II², S. 397). Ein Akkompagnement mit selbständiger musikalischen Gestaltung der höheren Streichinstrumente über lang durchgehaltenen Baßtönen, wie in der Matthäus-Passion das (madrigalische) »Am Abend, da es kühle ward«, nimmt ja eigentlich Wagners Gestaltungsweise vorweg, ist aber nicht einmal eine Neuerung Bachs, sondern findet sich mindestens auch schon bei Steffani in der Ombraszene I, 28 des »Servio Tullio« (1685) und in der Szene mit Doppelorchester I, 13 der »Niobe« (1688; beide habe ich mitgeteilt in Bd. XII 2 der D. d. T. i. B.), die schwerlich Bach gekannt hat. Nun ist aber die Grenze, wo etwa das Arioso an die Stelle des Rezitativs tritt, nicht eben leicht zu bestimmen. Bach überschreibt Gesangsstücke mit Arioso, sobald ihr Text nicht ein gereimter (madrigalischer), sondern ein Bibeltext (Prosa) ist; aber auch Vers 3 des durchkomponierten Chorals »Der Herr ist mein getreuer Hirt« (Nr. 112) »Und ob ich auch wandert' im finstern Tal« ist mit Arioso (neben der Bezeichnung als Recitativo) überschrieben, und das gleiche könnte in manchen anderen Fällen geschehen sein. Den richtigen Weg zu einer festeren Bestimmung der Grenze zeigen aber die nicht seltenen Fälle, wo ein mit Recitativo überschriebener Satz weiterhin die Bezeichnung Arioso erhält, z. B. »Du hast uns, Herr« in Nr. 76 (»Die Himmel erzählen die Ehre Gottes«). Wo die Bezeichnung Arioso eintritt, gibt nämlich der Baß seine starre Haltung auf, und geht auch die Singstimme gewöhnlich von der syllabischen zur melismatischen Melodiebildung über. Aber Bach vermeidet durchaus die Bezeichnung »Arie«, wo der Text ein unmetrischer ist. Die sämtlichen Verses in Purcells Verse-Anthems sind daher nach Bachs Terminologie Ariosi und ebenso die, wie wir sahen, bei Tunder, Weckmann und Chr. Bernhard gelegentlich vorkommenden Gebilde, die sich von den Arien Cavallis und Cestis nur textlich unterscheiden (Bibelwort). Niemand wird aber bestreiten, daß der Satz »Tag und Nacht ist dein« in Bachs Mühlhäuser Ratskantate von 1708 (»Gott ist mein König«), den Bach mit Arioso überschreibt, eine wirkliche da capo-Arie ist (1. Teil $^3/_2$, Mittelteil C), sogar eine mit Basso ostinato im Hauptteil und Basso quasi ostinato im Mittelteil, der Hauptsatz mit Instru-

menten (erste Gruppe zwei Flöten mit Violoncell, zweite Gruppe zwei Oboen mit Fagott), der Mittelteil nur mit B. c. Mit den Recitativi accompagnati der oben beschriebenen Art hat eine solche Behandlung nichts gemein, da die Singstimme nicht zu einem selbständig geführten Instrumentalsatze ihre eigenen Wege geht, sondern ganz so, wie wir es für die Ansätze zur wirklichen Arienbildung trotz Prosatext überall im 17. Jahrhundert gefunden haben, sobald sie überhaupt einsetzt, die Führung übernimmt, aber zur Gewinnung symmetrischen Aufbaues mit den Instrumenten alterniert. Nimmt man aber für Bildungen dieser Art den Namen »Arie« statt »Arioso« in Anspruch, so wird man denselben auch dem »Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?« (nur mit B. c. quasi ostinato) in Nr. 81 (»Jesus schläft, was soll ich hoffen!«) nicht versagen. Allerdings ist dieses kurze Stück eigentlich nur eine zweistimmige Fughette und hat nicht da capo-Form, sondern nur einen Teil ohne weitere Gliederung. Was für die Begriffsbestimmung des eigentlichen Arioso übrig bleibt, ist also das ausdrucksvoll Deklamatorische ohne asketische Ausscheidung melismatischer Bildungen und ohne Vermeidung motivischen Aufbaues sowohl der Singstimme als des Basses, also das, was seit Aufkommen der neuen Monodie die Entstehung der wirklichen Arie vorbereitet. Das Arioso im Unterschied von dem eigentlichen Rezitativ und der eigentlichen Arie ist also die Bildweise, welche vor der Herausbildung des eigentlichen (parlando-) Rezitativs das allein Herrschende war und nur in der Kanzonette (Aria in stile francese) bereits einen aus dem älteren Stile herübergeerbten Gegensatz hatte (aber noch nicht so bald in der Oper).
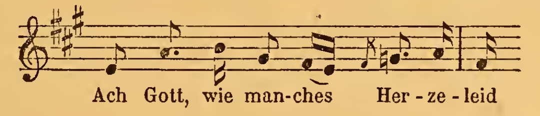
Mit diesen Nachweisen sind aber die Elemente von Bachs Vokalstil noch nicht vollzählig gegeben. Zunächst ist ergänzend hinzuzufügen, daß die rezitativische, durch die Worte selbst bestimmte Gestaltung auch in Bachs Chorsatz in zahlreichen Fällen zur Geltung kommt, wenigstens für die charaktervollen thematischen Einsätze, deren Fortspinnung aber gewöhnlich in rein musikalisches Figurenwesen übergeht, an dessen Gestaltung das Wort kaum noch wesentlichen Anteil hat. Chorthemen wie das »Sind Blitze, sind Donner, sind Wolken verschwunden« (Matthäus-Passion) sind ganz gewiß wortgezeugt; ebenso aber z. B. auch das »Sie haben ein härter Angesicht denn der Fels« in Nr. 102 (»Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben«). Dagegen ist das Thema:



(daselbst kurz vorher) zwar durch ein Wort (»schlägest«) veranlaßt, aber ganz gewiß nicht ein natürlich ungezwungener Vortrag der Worte, sondern vielmehr einer der eklatantesten Belege für Bachs gelegentlichen Mißbrauch der Singstimme als Instrument. Fast rein der Wortbildung folgend ist der Chor »Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird« (Nr. 108 »Es ist euch gut, daß ich hingehe«), der aber keiner von Bachs bedeutendsten Chorsätzen ist. Eines der frappantesten Beispiele für die ausgezeichnete Wirkung einer schlicht deklamierenden Behandlung des Chores ist der Anfangschor der Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis« (Nr. 21), der nur durch die seltsame Vorausschickung des dreimaligen »Ich, ich, ich« mehrfach Widerspruch erregt hat. Es ist das nämlich nichts anderes als ein »Vorhang«, der freilich wohl besser den Instrumenten allein überlassen geblieben wäre:
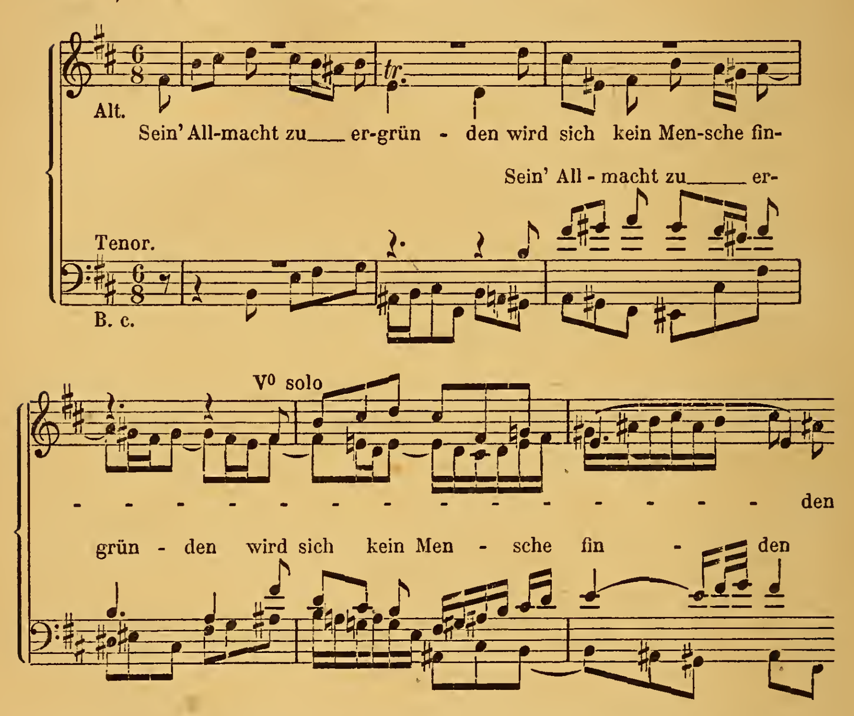


Durchaus schlichter Deklamation entsprungen ist das Motiv, mit dem in dem Anfangschor von Nr. 3 (»Ach Gott, wie manches Herzeleid«) in allen vier Choralzeilen die drei Oberstimmen nacheinander einsetzen (der Baß tritt jedesmal zuletzt mit dem Cantus firmus ein):



Dagegen sind die kontrapunktischen Fortsetzungen wieder überwiegend ohne spezielle Rücksicht auf den Text gemacht, und ist die Wortunterlegung eine ziemlich willkürliche (vgl. auch Nr. 16 Chor-Arie [!] »Laßt uns jauchzen«, Nr. 24 »Alles das tut ihr ihm«).

Mit ganz besonderer Liebe ausgeführt sind aber von Bach die Arien und Duette mit einem oder zwei obligaten Instrumenten, besonders die in breitem Tempo gehaltenen, in denen sowohl die Singstimmen als die Instrumente seelenvollen Ausdruck entfalten können. Daß für diese speziell Ag. Steffani sein Vorbild gewesen sein wird,

kann man schwerlich bestreiten. Erhaltene Orgeltabulaturen wie die Grimmsche, früher in Sondershausen, jetzt in Wien befindliche (Hofbibl. MS. 16798), und die beiden mit der Bibliothek Wagener nach Brüssel gekommenen (Cons. Roy. 32874 und 32876) beweisen, daß auch die mitteldeutschen Organisten um 1700 Steffani sehr wohl kannten und schätzten. Jedenfalls wüßte ich keinen anderen Meister namhaft zu machen, der in dieser Richtung stärker auf Bach hätte wirken können als gerade Steffani. Das Duett »Sein' Allmacht zu ergründen« in Nr. 128 (»Auf Christi Himmelfahrt allein«) steht Steffanis Stil zum Verwechseln nahe:



Aber ich muß wiederholen, daß Bach nur sehr selten so weich im Ausdruck und so in allen Stimmen kantabel wird wie Steffani, daß besonders die obligaten Instrumente gewöhnlich reicher figurativ gestaltet sind und gar nicht selten die Singstimme in ihre Manier mit hinüberziehen. Wo Bach zwei obligate Instrumente gleicher Art oder doch gleicher Tonlage disponiert, verschmäht er es auch durchaus nicht, dieselben für lange Strecken in Terzenparallelen zu führen. Daß er aber so oft mehrere Diskant-Instrumente zu einer einzigen unisono-Diskantstimme vereinigt, so daß

eine Arie trotz Verfügung über diese Mehrheit doch nur als Trio notiert erscheint, ist wohl vom Orgelstil her zu motivieren. Freilich wird ja aber das Bild des reinen Orgeltrio doch insofern nicht gewahrt, als der bezifferte Baß noch weitere Füllung durch den Spieler des Continuoparts erfordert. Die Frage, ob in solchen Fällen nicht ein obligates Akkompagnement der Orgel die Zeichnung verderben muß, haben wir schon gestreift. Sie ist zweifellos eine der allerheikelsten auf dem Gebiete der Bach-Pflege.

Überblickt man Bachs Kirchenkantaten in ihrer Gesamtheit, so steht man bewundernd vor einer Fülle mannichfacher Bildungen von sehr verschiedenem Umfange, die aber alle Zeugnis ablegen von der innigen Versenkung des Meisters in die Probleme der ehrenvollen Aufgabe, welche der Musik bei dem innerlichen Ausbau des protestantischen Gottesdienstes zugefallen ist. In viel reicherem Maße, als im Rahmen der katholischen Liturgie möglich war, ist in der protestantischen die Musik dazu berufen, die hohen Kirchenfeste (erster Weihnachtstag, Neujahr, Ostersonntag, Himmelfahrt, Pfingstsonntag, Trinitatis, Johannisfest, Michaelis, Reformationsfest) durch höheren Glanz auszuzeichnen; es verfügt daher die Mehrzahl der für diese Tage komponierten Kantaten die Heranziehung von Trompeten oder Hörnern und Pauken, auch die Vermehrung selbständiger Holzbläserstimmen (vgl. Nr. 11, 15, 19, 31, 34, 41, 43, 59, 74, 80, 91, 110, 128, 129, 130, 142, 143, 149, 171, 172), in manchen Fällen mit Zweiteilung der Kantate (vor und nach der Predigt, so in Nr. 15, 30). Aber auch außerhalb der großen Kirchenfeste findet sich nicht selten ein größerer Aufwand der Mittel, wie umgekehrt auch ausnahmsweise z. B. in der Kantate »Christ lag in Todesbanden« (Nr. 4) für den Ostersonntag die reine Choralkantate durchgeführt, auf Trompeten und Pauken Verzicht geleistet und der Schwerpunkt mehr in ernste Erinnerung als in die Auferstehungsfreude gelegt ist. Natürlich ist es unmöglich, hier weiter auf die einzelnen Kantaten einzugehen und muß auf die zum Teil sehr ausführlichen Charakteristiken bei Spitta und Schweitzer verwiesen werden. Das betrübende Endergebnis kann freilich nicht verschwiegen werden, daß es auch Bach doch nicht gelungen ist, der Kantate eine dauernde, feste Stätte im protestantischen Gottesdienste zu erringen. Trotz ihrer alle Zeitgenossen weit überragenden Eigenschaften und ihres hohen musikalischen Wertes sind doch Bachs Kantaten vielmehr Konzertwerke geworden, und die Aussichten, daß das anders werden könnte, sind äußerst geringe. Versuche, auf die Form der Gottesdienste zurückzugreifen, für die sie entstanden sind, haben nur wenig Anklang gefunden, und auch Anläufe zu Neuschöpfungen ähnlicher Anlage wie Bachs durchkom-

ponierte Choräle mit Hineinziehung des Gemeindegesangs für einzelne Strophen werden wohl kaum zu dauernden Resultaten führen.

Die Krönung der Kantatenschöpfungen Bachs bilden das wahrscheinlich 1723 in Leipzig geschriebene Magnificat (ursprünglich in *Es*-dur mit ein paar eingelegten Chorälen, später nach *D*-dur transponiert und ohne Choräle, nur der alte lateinische Bibeltext) und die beiden Passionskantaten, die ebenfalls 1723 in Leipzig komponierte nach Johannes (mit Benutzung von Teilen der Brokesschen Passionsdichtung) und die 1729 komponierte nach Matthäus, welche mit Recht als Bachs größtes Werk gilt (der Text von Picander mit Benutzung von Elementen der Brokesschen Passion und auch von Teilen Franckscher Gedichte unter Bachs Anleitung zusammengestellt). Von der Beschaffenheit einer verloren gegangenen Passion nach Marcus geben nur (wie Spitta aus Übereinstimmungen des Textes schließt [Bach II, S. 335]) einige Sätze der Trauerode auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine (1727) einen Begriff; ganz verloren ist die Passion auf einen Picanderschen Text v. J. 1725. Die fünfte der angeblich von Bach geschriebenen Passionen würde die nach Lucas sein, die in einer Kopie von Bachs Hand existiert (aus der späteren Leipziger Zeit), aber schwerlich von ihm herrührt. Aber auch die *H*-moll-Messe gehört stilistisch durchaus mit den Kantaten zusammen, wie ja zur Genüge schon daraus hervorgeht, daß sechs Stücke derselben aus Kantaten herübergenommen sind (das Gratias und [gleichlautend!] das abschließende Dona nobis pacem aus Nr. 29, das Qui tollis aus Nr. 46, das Patrem omnipotentem aus Nr. 171, das Crucifixus aus Nr. 12, das Agnus Dei aus Nr. 11 und das Osanna sogar aus der weltlichen Kantate »Preise dein Glück«, Jg. 34 Nr. 5). Die vier unvollständigen »Messen« Bachs (in *F*-moll, *A*-dur, *G*-dur und *G*-moll), nur aus Kyrie und Gloria (lateinischer Text) bestehend, sind wahrscheinlich (wie auch die *H*-moll-Messe) für die Dresdener katholische Hofkirche bestimmt gewesen. Die *H*-moll-Messe fügte er seiner Bewerbung um den Titel eines Kgl. Hofkompositeurs bei (1733), die Messenteile mögen dann nach Verleihung des Titels in seiner Eigenschaft als Hofkomponist eingeliefert worden sein. Für sie ist in noch höherem Grade als für die *H*-moll-Messe die Benutzung von Bestandteilen von Kantaten teils erwiesen, teis höchst wahrscheinlich (aus nicht erhaltenen Kantaten). Da der motettische Satz von Bibelworten für Chorsätze an sich traditionell selbstverständlich ist und uns in vielen Kantaten Bachs begegnet, so bleibt als einziger Unterschied zwischen Messe und Kantate schließlich nur der lateinische Text übrig der aber eben keinen Stilunterschied bedingt. Die wenigen als solche bezeichneten Motetten

Bachs unterscheiden sich in nichts von den als Teile von Kantaten vorkommenden und sind sicher auf Orgelbegleitung (Continuo), vielleicht auch auf mitspielende Orchesterinstrumente berechnet (vgl. Wiss. Beil. d. Leipziger Ztg. 21. Sept. 1912 [B. Fr. Richter]). Wie die Passionen, stehen auch die Oratorien Bachs, das Weihnachtsoratorium und das Osteroratorium, durchaus auf dem Boden der Kantatenkomposition; das »Himmelfahrtsoratorium« ist sogar einfach in der Gesamtausgabe als Kantate untergebracht (Nr. 11).

Über die imponierende Anlage der Matthäus-Passion brauche ich hier mich nicht auszulassen, da dieselbe hinlänglich durch lebendige Aufführungen der Gegenwart vertraut ist (bekanntlich machte 1829 Mendelssohn in Berlin den Anfang mit der Wiederbelebung des Werkes). Die ausnahmsweise Disposition über einen doppelten Chor, ein doppeltes Orchester und zwei Orgeln hebt das Werk auch äußerlich aus der Reihe aller anderen heraus, und gleich die Einleitung zum ersten Chor legt mit ihren breiten Orgelpunkten den Grund für ein Werk von gewaltigen Dimensionen. Durch fünfmaliges Auftreten des Chorals »O Haupt voll Blut und Wunden«, daneben dreimal »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen«, zweimal »O Welt, sieh hier dein Leben« und vier andere nur einmal, aber einer derselben »O Mensch, bewein' dein Sünde groß« im großen Stil ausgeführt mit Cantus firmus im Sopran, imitierenden Einsätzen der drei Unterstimmen und reicher figurativen Beteiligung des Orchesters (mit selbständiger motivischen Gestaltung des Akkompagnements und der Vorspiele und Zwischenspiele) als Abschluß des ersten Teils, ist gleichsam ein Fazit der Entwickelung der Choralkantate dem Werke einverleibt, das im übrigen eine erschütternde dramatische Vorführung der Leidensgeschichte des Heilands gibt und die Literatur der biblischen Historien und Dialoge zu einem gewaltigen Abschlusse bringt, besonders auch durch die sowohl in der Oper als dem Oratorium der Italiener längst abgestorbenen Chöre (Turbae) des Volks und der Jünger. Der durchgeführte erzählende Wortlaut des Evangelientextes durch den Evangelisten bildet die breite epische Grundlage, und außer den Chorälen bringen die Arien und Ariosi das lyrisch-kontemplative Element fortgesetzt zur Geltung, so daß das Ganze eine universelle Verquickung von Epos, Drama und Lyrik bildet, die nur in Händels Messias eine Art von Gegenstück hat.

Es ist nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, welche tiefe Kluft die Matthäus-Passion von der Oper der Zeit trennt, obgleich doch alles das, was der neue Stil an neuen Ausdrucksmitteln gebracht hatte, in umfassender Weise zur Mitwirkung herangezogen ist (Rezitativ, Arie, instrumentale Tonmalerei, Wechsel von Gesang und
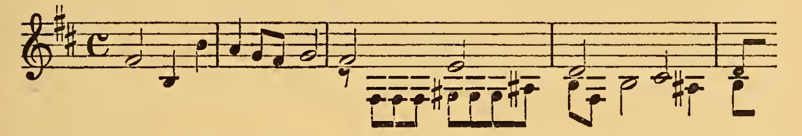
Orchester, obligate Begleitung usw.). Alle diese Elemente sind vollständig aufgesogen und assimiliert, aufgegangen in der allein herrschenden tief religiösen Grundstimmung, ohne diese auch nur für Momente gefährden zu können.

Hat man die ganze Größe des Kirchenkomponisten Bach in der Matthäus-Passion begriffen, so wird man auch mit manchem in den Kantaten, was zunächst befremdet, sich williger abfinden.

§ 96. Bachs Instrumentalmusik.

Während der Vokalkomponist Bach doch bei aller eminenten Größe nicht ganz einwandfrei erscheint und gelegentlich die ästhetische Kritik herausfordert, steht vor seinen Instrumentalwerken die Nachwelt in staunender Bewunderung. Wenn wir nicht ganz vermeiden konnten, hie und da seine Behandlung der Singstimmen als mehr instrumental denn eigentlich vokal zu charakterisieren, so lag schon in solcher Motivierung der Hinweis, daß trotz der sehr großen Zahl seiner erhaltenen Vokalwerke doch sein eigentliches Element die Instrumentalkomposition ist. Man kann weiter spezialisieren und sagen, daß Bach in allererster Linie Orgelkomponist ist. Die gesamte Orgelliteratur gipfelt tatsächlich in den großen Phantasien und Fugen Bachs und in seinen Choralarbeiten für Orgel in so hohem Maße, daß in den anderthalb Jahrhunderten seit seinem Tode ein Fortschritt über ihn hinaus nicht gemacht worden, aber auch selbst die bloße Nachahmung nur dem einen Max Reger vielleicht gelungen ist. Das, was selbst die Nachahmung so gar schwer macht, ist aber dieselbe überaus seltene Eigenschaft seines Genies, die auch seine Kantaten so hoch über die Telemanns, Faschs, Stölzels und aller anderen erhebt, die lapidare Meißelung seiner Themen und seine beispiellose Fähigkeit der logischen Fortspinnung und der Disposition über große Entwickelungen. Wenn auch schon die herkömmliche Erziehung zu strengen kontrapunktischen Studien, wie sie für die mitteldeutschen Organisten durch das ganze 17. Jahrhundert erkennbar ist und speziell auch für die Familie Bach feststeht, den denkbar solidesten Grund für eine gedeihliche Entwickelung der musikalischen Talente legte, so wissen wir obendrein bestimmt, daß Bach sein Leben lang unablässig bestrebt gewesen ist, das Beste kennen zu lernen, was das Ausland an gediegener Musik hervorbrachte. Ähnlich wie Heinrich Schütz nachweislich Kompositionen von Giovanni Gabrieli und Monteverdi überarbeitet hat, um aus ihnen zu gewinnen, was sein eigenes Musikingenium befruchten konnte, so hat Bach Kompositionen von Legrenzi, Corelli, Albinoni, Vivaldi, Marcello und anderen

Italienern der besten Zeit eigenen Arbeiten zugrunde gelegt. Aber wie schon Schütz, blieb auch er nicht bei der bloßen Umgießung stehen, sondern führte von andern nur skizzierte Ideen weiter aus; besonders kann das bestimmt erhärtet werden an der Bearbeitung des einer Triosonate Corellis (Op. 2^{IV}, v. J. 1689) entnommenen Themas nebst seinem prägnanten Gegensatze (!), das allerdings wohl einen fähigen Musiker zu weiterer Ausführung verlocken konnte als die kaum 40 Takte bei Corelli:



Bach hat daraus eine respektable Orgelfuge (mit Pedal) von 102 Takten entwickelt. Es wird aber nicht ohne Interesse sein anzumerken, daß auch Ev. Fel. dall' Abaco spezielles Interesse an dieser selben Triosonate Corellis gewonnen und aus ihrem Schlußsatze den ersten Satz seines prächtigen *E*-moll-Trio entwickelt hat. (Die Sonate Corellis ist zwar in der Gesamtausgabe von Chrysander [Joachim] allgemein zugänglich; ich habe sie aber auch als Nr. 121 in meiner »Musikgeschichte in Beispielen« mitgeteilt. Abacos Triosonate steht in den D. d. T. i. B., I 1). Die Bachschen Fugen über die Themen von Legrenzi und Corelli stehen im vierten Bande der Petersschen Ausgabe der Orgelwerke als Nr. 6 (*C*-moll) und 8 (*H*-moll). Bei Vivaldi und Marcello handelt sich's nun aber nicht um Entlehnung von Themen zu selbständiger Verarbeitung, sondern vielmehr (ähnlich wie bei Schützs Adaptierung des Gabrielischen Angelus ad pastores auf einen deutschen Text) um eine bloße Umschreibung von sechs Violinkonzerten (Vivaldi) bzw. eines Oboenkonzerts (Marcello) für Klavier allein, also, wie es A. Schering sehr treffend ausgesprochen hat (Sammelb. d. I. M.-G. V, S. 570), um Klavierauszüge der betreffenden Werke (alle 16 Konzerte Bachs für Klavier allein sind solche Arrangements von Konzerten mit Orchester, als deren Autoren weiter festgestellt sind Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar [2] und G. Ph. Telemann [1]). Dazu kommen noch als in dieselbe Kategorie gehörig zwei Orgelarrangements von Violinkonzerten Vivaldis[1]) und ein Arrangement für vier Klaviere.
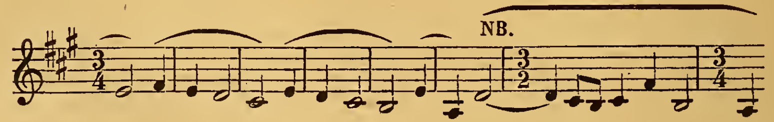
---

[1]) Nr. 2 und 3; das erste und vierte Orgelkonzert sind Orgelarrangements von Violinkonzerten des Herzogs Johann Ernst von Sachsen-Weimar (vgl. Sammelb. d. I. M.-G. VIII, S. 95 [E. Prätorius]). Daß zu diesen vier »Orgelkonzerten« Bachs als fünftes das unter Friedemann Bachs Namen gehende in *D*-moll kommt, das ebenfalls auf Vivaldi zurückgeht (Concerto grosso, Op. 3 Nr. 11), hat M. Schneider im Bachjahrbuch 1911 definitiv festgestellt.

Alle diese Arrangements darf man wohl kurzerhand als Vorbereitungen der Schöpfung des eigentlichen Klavierkonzerts durch Bach ansehen. Diese Konzerte gehören in die zweite Weimarer Zeit (1714—1717), die Zeit also, wo die italienischen Soloviolinkonzerte, besonders die Vivaldis, durch die Neuheit der Form des ersten Satzes (mit durch mehrere Tonarten wandernden Tutti-Ritornellen) Aufsehen erregten, und wo auch Bachs Vetter J. G. Walther solche Klavierübertragungen vornahm. Bachs »Italienisches Konzert«, das er 1735 dem zweiten Teile seiner Klavierübung einverleibte, ist anscheinend der erste Versuch, selbst etwas dergleichen original für Klavier zu schaffen. Eine zweite Etappe bilden dann seine sieben Konzerte für Klavier mit Streichorchester, die nach Spittas Nachweisen in die Zeit 1730—1733 gehören und vielleicht sämtlich, nachweislich wenigstens zum Teil Bearbeitungen von eigenen Violinkonzerten sind, desgleichen die Konzerte für mehrere Klaviere mit Streichorchester (drei für zwei Klaviere, zwei für drei Klaviere, eins für vier Klaviere). Den Abschluß dieser Entwickelung bilden die der Besetzung nach zu den Concerti grossi gehörigen Konzerte: das fünfte der sogenannten Brandenburgischen Konzerte mit dem Concertino: Flöte, Violine und Klavier, das aus dem vierten Brandenburgischen Konzerte (für Violine, zwei Flöten und Streichorchester) entwickelte für Klavier und zwei Flöten mit Orchester und endlich das aus dem großen Präludium mit Fuge in *A*-moll hervorgegangene Konzert in *A*-moll für Flöte, Violine und Klavier, das imposanteste der Bachschen Klavierkonzerte. Spitta sieht in dem »Italienischen Konzert« den Abschluß des Klavierkonzerts unter Bachs Händen, indem er der Ansicht ist, daß Bach immer mehr dazu übergegangen sei, dem Klavier den Hauptinhalt, schließlich alles zu übertragen. Schwerlich wird man dem beistimmen können. Verwunderlich bleibt aber, wie lange Zeit doch Bach gebraucht hat, die schließlich als Vorbild einer ausgedehnten Literatur dienende Form des Klavierkonzerts festzustellen, in welcher dem Soloinstrument die interessante Aufgabe zugewiesen ist, durch frei an das thematische Material des Tuttiritornells anknüpfende solistische Episoden die Übergänge in andere Tonarten zu übernehmen, in denen immer wieder das Tuttiritornell einsetzt, so daß also tatsächlich fortgesetzt das Soloinstrument die eigentlich treibende Kraft ist und die führende Rolle hat, während das wieder einfallende Tutti nur sozusagen Ruhepunkte markiert. Diese von den Schöpfern des Violinkonzerts Torelli und Vivaldi vorgezeichnete Form gestaltet sich in den breit ausgeführten Sätzen Bachs noch bestimmter zu einem speziell für das Konzert charakteristischen Typus, der durchaus herrschend blieb, bis die von den Mann-

heimern so glänzend entwickelte Sonatenform mit zwei Themen und Durchführung zur Alleinherrschaft gelangte. Doch ist wohl zu beachten, daß noch die Violinkonzerte von Johann Stamitz die ‚Konzertform‘ festhalten. Daß aber nicht, wie Spitta meint, Mozart die neue Form des Klavierkonzerts an die Stelle der durch Seb. Bach vom Violinkonzert übernommenen bildete, sondern daß ihm Johann Schobert und Johann Christian Bach darin vorangingen, sei hier gleich mit angemerkt. Da Schobert bereits 1767 starb, so ist also festgelegt, daß die neue Form vor 1767 dem Konzert gegeben worden ist.

Spitta betont mehrmals, daß Bachs Violinkonzerte, die er selbst zu Klavierkonzerten umarbeitete, von Hause aus mehr klaviermäßig als violinmäßig erfunden seien. Man kann noch weiter gehen und sagen, daß diese Klaviermäßigkeit zugleich ein gut Teil Orgelmäßigkeit bedeutet, wie deutlich genug daraus hervorgeht, daß Bach das *E*-dur-Klavierkonzert den beiden Kantaten Nr. 169 (»Gott soll allein mein Herze haben«, erster Satz und Adagio) und Nr. 49 (»Ich geh' und suche mit Verlangen«) als Orgelsätze mit Orchester eingefügt hat. Auch hier sehen wir uns also wieder auf die Orgel als dasjenige Instrument hingewiesen, in dessen Wesen Bach so recht eigentlich wurzelt. Auch Bachs Kompositionen für Solovioline (ohne Baß) sind zwar speziell der Technik der Violine abgerungene Wunder der Vollstimmigkeit, aber eben doch eigentlich eine Übertragung der Wirkungen der Orgel auf ein von Natur für die homophone Melodie bestimmtes Instrument. Die berühmte *D*-moll-Chaconne (deren »Thema« aber nicht, wie Schweitzer meint [S. 360], in der Oberstimme, sondern in der Unterstimme des Anfangs liegt) mit ihren bebenden Läufen und den eingestreuten scharfen akkordischen Akzenten, ist echt orgelmäßig konzipiert und könnte wohl zur Bearbeitung als wirkliches Orgelstück anreizen. Von den Fugen und Präludien des Wohltemperierten Klaviers atmet wohl reichlich die Hälfte den Geist der Orgel; cembalomäßig sind nur sehr wenige Nummern erfunden, und das Klavier, auf welches das Werk Anspruch macht, um voll zur Geltung zu kommen, existierte noch nicht oder war erst im Entstehen. Die im französischen Clavecinisten-Geschmack verkünstelten Sächelchen der Couperins Stil nachbildenden französischen Suiten stehen sozusagen ohne festen inneren Zusammenhang wie versprengt zwischen den kräftigen und herben, deutschen Geist atmenden Klavierwerken Bachs. Auch in Bachs Orchesterwerken hat doch orgelmäßige Konzeption die Oberhand. Wie schon bei den Kantaten konstatiert werden konnte, sind die Bach in erster Linie beherrschenden Vorstellungen bald die ruhige, satte Farbe der chor-

mäßigen Zusammenstellung einer Mehrheit von Stimmen, bald das Nebeneinanderhergehen von zwei oder drei (selten mehr) Stimmen verschiedenen Charakters, wie sie das Spiel auf zwei Manualen und Pedal (Orgeltrio) liebt, oder aber der schroffe Wechsel kontrastierender Bildungen, wie ihn auf der Orgel der Manualwechsel in Nachahmung der Wirkungen der venezianischen Mehrchörigkeit an die Hand gibt. Aber Bach ist weit entfernt von der Effekthascherei, zu der eine naheliegende Steigerung dieser Kontrastwirkungen verleiten kann, und welcher die Orgelkunst der nachbachischen Zeit leider nur allzubald verfiel. Die Orgel ist ihm vor allen Dingen ein großes Instrument, ein Instrument, das kleinlichem Wesen abhold ist und zu großen Linienführungen herausfordert. Tritt das am wenigsten bei den Choralvorspielen hervor, so offenbart es sich dagegen desto deutlicher in den durch keine äußerlichen Rücksichten und irgendwelche Bezugnahme gebundenen, frei aus dem Geiste des Instruments heraus erfundenen großen Fugen nebst zugehörigen Präludien, Tokkaten oder Phantasien. Was Bach da geschaffen, steht unübertroffen und unübertrefflich für alle Zeiten als Gipfelung der Orgelliteratur überhaupt da. Gerade die größten Fugen sind übrigens so festgezeichnet, daß sie kaum zu mißdeuten sind. Daß sonst gar mancherlei bei Bach erst noch einer gründlichen Orientierung bezüglich des Aufbaues bedarf, muß auch hier wieder betont werden. Wenn Schweitzer kurzerhand die *A*-dur-Fuge, Peters II, S. 16, als so gut wie identisch mit der Orchestereinleitung der Kantate Nr. 152 (»Tritt auf die Glaubensbahn«) bezeichnet, so muß das aus vielen Gründen abgewiesen werden. Schon die Tonart *E*-moll gibt doch der letzteren eine ganz andere Farbe, das Thema selbst ist aber gar nicht identisch, sondern ganz gehörig verschieden, und vor allem hat das *E*-moll-Stück eine hochinteressante Komplikation nicht, die der *A*-dur-Fuge ihr besonderes Gepräge gibt:



Die regelmäßig wiederkehrende Dehnung des $^3/_4$-Taktes zum $^3/_2$-Takt bei der angehängten Schlußbestätigung (die freilich Bachs Notierung nicht kenntlich macht) bildet eine weitere interessante Ergänzung zu ähnlichen rhythmischen Feinheiten, die ich früher mitgeteilt habe (S. 9, 12, 88). Wir haben noch auf lange hinaus zu tun, Bachs Faktur im Detail zu enträtseln. Daß man sich bisher ohne eigentliche Einsicht in den nur allzuhäufig sehr komplizierten Aufbau

zufrieden gibt, ist doch ein Zustand, der nicht dauernd hingenommen werden kann, da er allzuviele hochbedeutsame Wirkungen ignoriert. Kommentierte Ausgaben sind für Bach in hohem Grade Bedürfnissache. Für das Wohltemperierte Klavier, die Kunst der Fuge und die Inventionen habe ich mit solchen den Anfang gemacht; für die Orgel- und Orchestermusik, desgleichen für die Kammermusik Bachs sind sie aber ebenso nötig und werden über kurz oder lang sicher ebenfalls kommen.

§ 97. Georg Friedrich Händel.

Das Schicksal hat es gefügt, daß von den beiden größten Meistern, welche der so intensiv die nationale Eigenart wahrende, ernst beschaulich schaffende Kreis der thüringisch-sächsischen Organisten hervorbrachte, der eine über den engbegrenzten Bezirk seiner Heimat niemals hinauskam (Bach), der andere dagegen über Hamburg nach Italien zog und an der Quelle die welsche Kunst studierte, die er so vollkommen beherrschen lernte, daß er als ihr hervorragendster und gefeiertster Vertreter ihr Banner in London aufpflanzte. Freilich sein Deutschtum kann ihm niemand rauben, so gern auch die Engländer ebenso Händel zu einem ganzen Engländer stempeln möchten, wie die Franzosen den Italiener Lully zu einem Franzosen. Als Händel (wahrscheinlich im Jahre 1703 auf dem Wege aus seiner Vaterstadt Halle nach der Metropole der deutschen Oper, Hamburg) zum ersten Male sich Agostino Steffani vorstellte (vgl. den Händel selbst in den Mund gelegten Bericht in Hawkins' Gen. hist. V, S. 267), kam er aus der soliden Schule Fr. W. Zachaus als ein wohlinstruierter Meister des Orgelspiels und der kontrapunktischen Choralarbeit, den wir uns in seinem Können und seiner Geschmacksrichtung nicht allzuverschieden von seinem Altersgenossen J. Seb. Bach vorzustellen brauchen. Doch war er wohl durch den Umgang mit G. Ph. Telemann, der 1701 auf dem Wege nach Leipzig ihn in Halle kennen lernte und dauernd mit ihm in Verkehr blieb, schon ein wenig von dem streng kontrapunktischen Stile nach seiten italienischer Melodiosität abgedrängt. Da Telemann in seiner Selbstbiographie für Matthesons »Ehrenpforte« ausdrücklich Steffani als ersten unter seinen Vorbildern nennt, so dürfen wir vermuten, daß seine Dispute und Korrespondenzen mit Händel über »melodische Sätze« auch Händel früh mit Steffanis Musik vertraut gemacht haben. Daß Händel 1703 nach Hamburg ging, zeugt dafür, daß er sich ernstlich durch den Opernstil angezogen fühlte und mit dem besten Willen ankam, sich »durch die hohe Schule der Oper ganz anders zustutzen zu lassen«

(Mattheson). Und das gelang ihm so überraschend schnell, daß der Hauptmelodiker Hamburgs, Keiser, gar bald auf den neuen Ankömmling eifersüchtig wurde (er komponierte den Text der zweiten der 1705 von Händel herausgebrachten Opern [»Almira« und »Nero«] neu und setzte Händels Oper vom Repertoire ab). Eine Steffanische Oper hat Händel nicht zu hören bekommen; als 1707 dessen »Orlando« neu aufgenommen wurde, war er bereits auf dem Wege nach Italien, wo er bis zum Frühjahr 1710 blieb und sogleich als Meister gefeiert wurde (1707 Oper »Rodrigo« in Florenz, Anfang 1708 Oper »Agrippina« in Venedig, Oratorien »La Risurrezione« und »Il trionfo del Tempo e del Disinganno«, beide Rom 1708), in den kunstliebenden Häusern des Marchese Ruspoli und des Kardinal Ottoboni verkehrte (wo die beiden Oratorien aufgeführt wurden) und mit den namhaftesten italienischen Komponisten bekannt wurde (Lotti, Marcello, Pasquini, Corelli, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti). Natürlich verdankte er diese glänzende Aufnahme nicht sowohl dem, was er in Italien lernte, als dem, was er aus Deutschland mitbrachte. Auch der etwa 20 Jahre später in Italien gefeierte Johann Adolf Hasse nahm in ähnlicher Weise den Beifall der Italiener sofort für sich in Anspruch durch die Leichtigkeit, mit der er italienisches Wesen mit deutschem verschmolz; steht derselbe auch nicht auf einer Höhe mit Händel, so war dafür auch die italienische Musik inzwischen stark verflacht und die schablonenmäßige Mache der Opera seria auf ihrem Höhepunkte angelangt. Daß den Italienern nicht patriotischer Chauvinismus die freudige Anerkennung der Verdienste von Künstlern nichtitalienischer Abkunft verkümmerte, beweist der Beiname »il caro Sassone«, den sowohl Händel als Hasse erhielten. Vorausgesetzt nur, daß man ihnen nicht mit fremdsprachigen Kompositionen kam, sondern wenn nicht mit italienischen wenigstens mit lateinischen, haben in Italien ja bekanntlich auch schon im 15. und 16. Jahrhundert Niederländer und Deutsche dieselbe freundliche Aufnahme bei den Italienern gefunden. Es ist das ein Gesichtspunkt, der wohl Beachtung verdient und den man nicht über der vielgeschmähten Überschwemmung Europas mit Italienern im 17.—18. Jahrhundert übersehen sollte. Wenn auch unzweifelhaft in dieser Zeit Italien sich als das Land erwies, das schöne Stimmen in größerer Zahl hervorbrachte als irgendein anderes, so war doch hervorragende musikalische Begabung seit langem die beste Empfehlung für einen Ausländer in Italien. Der freundschaftliche Verkehr mit den gefeiertesten Meistern Italiens, den Händel sofort fand, beweist jedenfalls, daß diesen Künstlern kleinlicher Neid und intrigantes Wesen, die man den in Deutschland angestellten italie-

nischen Sängern vorwirft, fremd war. Daß Händel wohlvorbereitet und mit dem ehrlichen Willen nach Italien ging, alles das zu lernen, was Lernenswertes sich ihm bot, darf als sicher gelten. Wenn auch schon in Deutschland die starke Verbreitung italienischer Musik und das Wirken italienischer Musiker stark auf die Entwickelung seines Stils nach der melodischen Seite hin Einfluß gewonnen hatte, so daß seine Art sich zu geben, den Italienern sofort zusagte, so festigte sich doch durch den fast dreijährigen Aufenthalt in Italien diese Tendenz immer mehr, ohne doch den kerndeutschen Fonds seines kraftstrotzenden Genies irgendwie zu gefährden. Die deutsche Vorliebe für Vollklang und reichere Ausbeutung der Wirkungen der Harmonie trat bei Händel sogleich in einer so glücklichen Verbindung mit der italienischen plastischen Melodiegestaltung auf, daß auch seine Frühwerke auf dem Gebiete der Oper und des Oratoriums schon die endgültige Verschmelzung des alten polyphonen und des neuen monodischen Stils bestimmt vollziehen und damit den Stempel der Klassizität tragen. Chrysander (Händel I, S. 208) schränkt zwar Mainwarings mehr auf die späteren als diese ersten Leistungen Händels basierte begeisterte Schilderung der Wirkung von Händels Agrippina auf die Italiener vorsichtig ein, um für die Entwickelung der vollen Größe des Meisters noch Raum zu lassen, gesteht aber doch zu, daß z. B. die reichlichere Verwendung von Blasinstrumenten schon damals Händels Opernstil stark von dem Scarlattis unterscheidet. Vor allem ist bei Händel aber geradeso wie bei Bach das so recht eigentlich die überragende Größe Bedingende die imposante Disposition über die Harmoniebewegung in weitausholenden Zügen, die immanente Logik der Ausspinnung der Themen. Wenn Händel, wie es wahrscheinlich ist, schon vor der Abreise nach Italien Steffanis Opernmusik kannte, so hatte er von Scarlatti nicht allzuviel Neues zu lernen; doch wird der überaus fruchtbare und geistreiche Neapolitaner ihm manche Anregung im Detail gegeben haben. Stärker bemerkbar ist aber der Einfluß Corellis, des klassischen Repräsentanten der italienischen Instrumentalmusik auf der Höhe ihrer Entwickelung. Das hoheitsvolle, in sich gefestigte Wesen der Corellischen Triosonaten und Concerti grossi mußte den reifenden deutschen Meister verwandtschaftlich sympathisch berühren und ihn in seiner Eigenart bestärken. Wenn auch Corelli noch nicht so ins Breite der Ausführung seiner Ideen geht wie später Händel, so zeigt er doch gegenüber seinen italienischen Vorgängern Vitali, Bassani usw. eine stark fortgeschrittene Entwickelung in dieser Richtung, die weiter zu verfolgen nun nahe lag. Den Anschluß Händels an Lully in der Anlage seiner Ouvertüren, deren zusam-

mengerafftes Wesen gegen die italienischen Sinfonien merklich absticht (auch schon in seinen Hamburger und den für Italien geschriebenen Opern), vermittelten ihm wohl Steffani und die deutschen Ouvertüren-Suitenkomponisten. Dafür, daß Händel ebenso wie Bach auch den französischen Klavierstil Couperins sich zu eigen gemacht hätte, finden sich keinerlei Anzeichen; es ist aber auch angesichts Händels mehr auf das Große und Pathetische gerichteter Geschmacksrichtung wenig wahrscheinlich, daß er an dem kleinlichen Filigran des Franzosen hätte besonderes Gefallen finden können. Dagegen gab ihm aber die Vorliebe der Engländer für den Chorgesang und speziell den polyphonen Vokalstil, welche 1710 in der Begründung der Academy of ancient music durch Christoph Pepusch als eine Art Protest gegen das Überhandnehmen der monodischen Opernmusik einen prägnanten Ausdruck fand, den Anstoß zur Entwickelung seiner Kompositionstätigkeit in einer Richtung, von der ihn vorerst die Opernkomposition ganz abgedrängt hatte, die aber so recht eigentlich seiner natürlichen Anlage und seiner ursprünglichen deutschen Schulung entsprach. Auf dem Umwege über die Nachahmung Purcells, des in der Wertschätzung der Engländer festsitzenden jung gestorbenen Meisters, kam Händel seit 1713 (Ode auf den Geburtstag der Königin Anna und Tedeum und Jubilate auf den Utrechter Frieden) allmählich in das Fahrwasser der Chorkomposition; die zwölf 1717—1720 für den Herzog von Chandos in Cannons geschriebenen Anthems bedeuten den nächsten wichtigen Schritt auf diesem Wege, und mit dem 1720 noch in Cannons (als Musikdirektor des Herzogs, welche Stellung vorher Pepusch bekleidet hatte) geschriebenen ersten englischen Oratorium »Esther« steht Händel tatsächlich bereits auf dem Boden der Kunstgattung, in welcher sein Genie sich zur titanischen Größe entfalten sollte. Dazwischen liegen noch drei Tedeums, die er ebenfalls in Cannons geschrieben (1718—1720). Obgleich äußerlich bis zum Jahre 1740 Händels Leben durch die Opernkomposition seine Gestaltung erfährt, so erscheint doch für die rückschauende Betrachtung von seiner letzten Lebenszeit aus dieselbe in ihrer Gesamtheit nur als Vorbereitung seiner Tätigkeit als Oratorienkomponist und löst sich sozusagen schließlich in diese auf. Was im Grunde das Oratorium, wie es Händel gestaltete, allein von der Oper unterscheidet, die wesentliche Beteiligung des Chors, zuletzt in einem Maße, das berechtigt, seine Oratorien als große Chorwerke mit Soli zu bezeichnen, weil tatsächlich immer mehr das Schwergewicht in die imposant ausgeführten Chöre verlegt wird, wuchs ihm durch die kirchlichen Kompositionen allmählich zu. Da Händel jederzeit ohne Bedenken Teile aus Opern mit neuer

Textunterlage mit mehr oder minder starker Überarbeitung den Oratorien einverleibte (den Anfang dafür machte er bereits 1708 mit Herübernahme von Arien aus der Oper Agrippina in das Oratorium La resurrezione; in die Esther nahm er auch Teile der Brockesschen Passion v. J. 1716 herüber), so ist dieses schließliche Einmünden seines gesamten Schaffens in das Oratorium in viel höherem Maße buchstäblich wahr, als man zunächst meinen sollte. Aber auch abgesehen von effektiven Doppeltverwendungen ist, von den großen Oratorien aus betrachtet, die Opernkomposition Händels die lange Vorbereitung und Übung in der Handhabung der Ausdrucksmittel, wenn auch natürlich die Stoffkreise der großen alttestamentarischen Oratorien den auf der Höhe angelangten Meister noch zu weiteren Steigerungen seiner Leistungsfähigkeit anregten. Vollends gilt das für den Messias (1742), das Werk, welches vom eigentlich opernmäßigen Wesen noch viel weiter weggerückt dasteht als selbst Bachs Matthäus-Passion und durch gänzliche Ausscheidung dramatischer Partien und auch fast gänzliches Fehlen erzählender Partien sich als eine Kette kontemplativer Arien, Chöre und Rezitative über die Messiasidee von den Verheißungen der Propheten bis zu den letzten Dingen gibt. Sehr richtig weist Schering (Gesch. des Oratoriums, S. 278) darauf hin, daß der Messias eigentlich mehr auf dem Boden der deutschen Kantaten als der italienischen Oratorien steht. Aber einen sehr wichtigen Unterschied versäumt er hervorzuheben, nämlich, daß der Messias als Text ausschließlich Bibelwort enthält und darum ohne weiteres in die Kategorie der Anthems eingestellt werden kann, in der er freilich durch seine gewaltigen Dimensionen eine exzeptionelle Stellung einnimmt. Die Zusammenstellung des Textes (von Charles Jennens) ist eine mit ganz außerordentlichem Geschick gemachte und die Universalität der Gesamtidee von überwältigender Großartigkeit. Daß sie Händel dazu begeistert hat, über sich selbst hinauszuwachsen, ist darum wohl begreiflich. So sind die hervorstechendsten lyrischen Arien des Messias (»Schau hin und sieh«, »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«, »Doch du ließest ihn im Grabe nicht«, »Er weidet seine Herde«, »Wie lieblich ist der Boten Schritt«) von einer Innigkeit des Ausdrucks und einem Schmelz der Melodik, die sie zu den herrlichsten Blüten stempeln, welche der italienische Arienstil überhaupt getrieben hat; daneben stehen einige andere, welche durch dunkles Kolorit und kunstvolle Ausbeutung der Chromatik (»Das Volk, das im Dunkeln wandelt«) oder Wucht und Leidenschaftlichkeit, die selbst die langausgedehnten Koloraturen zwingend logisch motiviert (»Warum entbrennen die Heiden«), alles in den Dienst des religiösen Ausdrucks stellen, was

die dramatischen Absichten der Oper entwickelt haben. Die innigen Verstrickungen der Solostimmen mit obligaten Instrumenten, das Wechselspiel des Orchesters mit dem Gesange, gelegentlich auch das Auseinandertreten der Instrumente zu selbständiger Imitation täuschen in der vollkommensten Weise darüber hinweg, daß der komponierte Text unmetrisch ist. Die als Recitativo bezeichneten Partien des Messias stehen bis auf wenige kurze, nur schlicht orientierend erzählende Stellen (entsprechend dem Evangelisten der Passionsmusiken) in einer Linie mit den Ariosi Bachs und sind Accompagnati, so gleich zu Anfang das »Tröstet Zion«, das nur ein paarmal für kurze Zeit mit Verstummen des Streichorchesters in das gemeine Rezitativ (nur mit B. c.) fällt. Eine Probe des hochdramatischen Rezitativs, das von arienhafter Bildung ebensoweit entfernt ist wie vom Parlando, ist das von tiefstem Schmerz erfüllte »Die Schmach bricht ihm das Herz« (mit Streichorchester), ohne Frage eine der vollendetsten Realisierungen, welche das Ideal der Peri und Monteverdi überhaupt gefunden hat. Die nur 15 Takte zählende anschließende kontemplative Arie »Schau hin und sieh« mit diesem Rezitativ zusammen ist ein Musterbeispiel ohne gleichen, um den Unterschied zwischen den beiden Prinzipien der musikalischen Gestaltung klarzumachen, wo die metrische Beschaffenheit des Textes keinerlei Anhaltspunkte bietet. Aber zu diesen Errungenschaften des Opernstils, deren allmähliches Werden wir ja verfolgt haben, kommt als das erst so recht eigentlich für Händel Charakteristische, das Gegengewicht Haltende, die herrliche Nachblüte des polyphonen Stils in seinen Chorsätzen. Hier reicht Händel seinem großen Zeitgenossen und Landsmanne Bach die Hand und bringt auch wie dieser die verschiedensten Formen des Chorsatzes zur Geltung, nur freilich nicht den schlichten Choralsatz, da er für die Engländer schreibt, die zwar in den Hymn-tunes etwas den Chorälen Ähnliches haben, das aber außerhalb der großen Formen geblieben ist und niemals eine den Choralfigurationen der Deutschen ähnliche Bedeutung erlangt hat. Wie bei Bach, finden wir aber auch bei Händel die Stimmen bald zum gleichzeitigen Vortrage derselben Worte zusammengefaßt, bald zu imitierender Arbeit auseinandertretend bis zu glänzend durchgeführten Fugen und Doppelfugen. An Purcells Vorgang gemahnt der auch im Messias ein paarmal vorkommende Vortrag eines längeren Fugenthemas, zuerst durch eine Stimme allein, die wieder schweigt, wenn es die zweite übernimmt (so in Nr. 6 »Geheiligt bringt ihm Preis«, Nr. 19 »Sein Joch ist sanft« und Nr. 51 zweiter Teil »Alle Gewalt und Preis und Macht«). Vielleicht hängt diese seltsame Einfädelung der eigentlichen Fugierung zusammen mit den »Devisen«
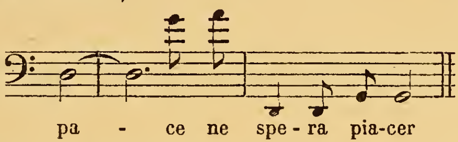
der Arien, die ja ähnlich den eigentlichen Anfängen der Arie die erste Phrase einmal allein vorausschicken, oder mit dem Gebrauch der Stücke mit Ostinato, die auch erst den Ostinato allein vorausschicken. Bach hat meines Wissens nie eine Fuge so eingeleitet. Die Rolle des Orchesters ist bei Händel in den Chorsätzen überwiegend beschränkt auf das Mitspielen der Gesangspartien, wenn auch in anderen Oktavlagen und ohne peinlichen Anschluß dauernd an dieselbe Stimme (am strengsten in dem großen »Amen« am Schluß), tritt aber selbständiger hervor, sobald die Singstimmen sämtlich oder teilweise pausieren. Aber sogar selbständige kleine Vorspiele haben nur ein paar Chöre; die Gesamtfaktur ist viel einfacher als bei Bach, und streckenweise treten sogar die Orchesterinstrumente ganz weg, um dem Continuo allein das Akkompagnement zu überlassen.

So naheliegend und natürlich es auf den ersten Blick erscheint, Händels Oratorien (zu denen eigentlich der Messias nicht gerechnet werden kann) direkt als Fortsetzung der lateinischen Oratorien Carissimis hervorgegangen zu betrachten, in denen ja der Chor eine Hauptrolle spielt, so ist das doch darum nicht möglich, weil beide ein Zeitabstand von etwa einem halben Jahrhundert trennt, innerhalb dessen die Kunstgattung eine ganz andere Entwickelung genommen hatte. Der Chor war etwas später zwar als in der Oper, aber doch noch vor Ablauf des Jahrhunderts, bis auf unbedeutende rudimentäre Ansätze fallen gelassen und das Oratorium, das lateinische wie das italienische, der Oper immer mehr assimiliert worden, so daß als einziger Unterschied der Verzicht auf szenische Aufführung übrigblieb, besonders nachdem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Arcangelo Spagna ein Theoretiker der Oratorienkomposition aufgetreten war (Oratorii ovvero melodrammi sacri, erst 1706 gedruckt), der auf Ausmerzung des epischen Elements des »Testo«, des rezitativischen Vortrags eines verbindenden, die Situation klarstellenden Textes (entsprechend dem »Evangelisten« der Passionsmusiken) drang. Aber selbst das Wegfallen szenischer Aufführung ist kein streng durchgeführter Unterschied und hat selbstverständlich für die musikalische Faktur überhaupt keine Bedeutung. Die Erklärung dafür, daß Händels Oratorien in umfassender Weise wieder auf den Chor zurückkommen, ist einzig und allein in der Geschmacksrichtung der Engländer zu suchen; da Purcells Bühnenmusiken (und die seiner Vorläufer und Zeitgenossen) den in Italien abkommenden Chor konservierten und das Anthem sich als Mischung von Chorsätzen mit Arien und Rezitativen in der allgemeinen Wertschätzung festgesetzt hatte, so ist es nur natürlich, daß das englische Oratorium ebenfalls dem Chor breiten Raum gönnte und damit sich bestimmt und dauernd

schärfer gegen die seit 1705 allmählich in London festen Fuß fassende italienische Oper differenzierte. Die anfänglich gemachten Versuche, nachgemachte (Clayton) oder echte italienische Opern englisch singen zu lassen, waren bereits aufgegeben, als Händel mit seinem »Rinaldo« 1711 debütierte. Als Opernkomponist stellt sich deshalb Händel ganz und gar auf italienischen Boden, ohne irgendwelche Absicht, diese Kunstgattung zu reformieren. Er verzichtet daher auch auf den Chor (der Rinaldo hat noch einen einfachen Schlußchor) und gibt wie alle Italiener der Zeit eine Kette von Arien und Rezitativen. Selbst Händels begeisterter Biograph, Friedrich Chrysander, vermag am Ende von Händels Tätigkeit als Opernkomponist das Gesamtfazit nur dahin zu formulieren, daß sie »nicht zu einer weiter entwickelten Form der Oper hingeleitet, sondern dem Oratorium den Weg gebahnt habe« (Händel II, S. 456). Wenn Händel 1734 in einer Neubearbeitung des Pastor fido von 1712 diesen mit Chören durchsetzte (intermixed with choruses), so kann man das eher als eine Art Ummodelung des Werks zu einem Oratorium denn als Versuch einer Umgestaltung der Oper ansehen. Der allmähliche Übergang zur Oratorienkomposition als Hauptfeld seiner Tätigkeit mag aber darin einen Ausdruck finden. Chrysander hält Händels Opern darum für Vorstudien seiner Oratorien, weil Händel an der Komposition in sich abgeschlossener Nummern festhält und nicht in eine fortlaufende dramatische Gestaltung übertritt. Diese Motivierung ist anfechtbar, da nicht einzusehen ist, inwiefern dem Oratorium je nach Befund freiere Formgebung versagt sein sollte, und Chrysander selbst weist mehrfach auf Fälle (z. B. in Judas Makkabäus) hin, wo die engere Verknüpfung von Arie und Chor, also das Abgehen von der Abschließung der Nummern gegeneinander durchaus nicht das Wesen des Oratoriums verleugnet. Zu den schönsten und nachdenklichsten Seiten von Chrysanders »Händel« gehören die der Darstellung von Händels Seelenverfassung gewidmeten III, 103 ff., wo er gegen Ende seiner Tätigkeit für die Bühne und unmittelbar vor dem definitiven Verzicht auf dieselbe seine Mission begreift, in der von ihm umgeschaffenen Form des Oratoriums die gesamte Kunst des vorausgehenden Jahrhunderts, die kirchliche und die weltliche, zu verschmelzen. Ob er wirklich (S. 108) dabei sich zu historisierend-ästhetisierenden Raisonnements verstiegen und etwa bewußt auf Carissimi zurückgegriffen, mag billig in Zweifel gezogen werden. Unbedenklich aber wird man die Wahrscheinlichkeit anerkennen, daß ihm zu Bewußtsein gekommen ist, daß das zwischen kirchlicher und weltlicher Musik in der Mitte stehende Oratorium in der Tat Gelegenheit bot, alle die Errungenschaften beider Gebiete

zu einer neuartigen Einheit zu verbinden. Dazu bedurfte es aber nicht historischer und ästhetischer Reflexionen, sondern lediglich der Zusammenführung der beiden zunächst nebeneinander hergehenden Richtungen seines eigenen Schaffens.

Beiläufig sei hier eingeschaltet (da sich schwerlich eine geeignetere Gelegenheit finden wird), daß Händel in seinem zweiten italienischen Oratorium Aci, Galatea e Polifemo (1708) in einer Arie des Polyphem alles überbietet, was die italienischen Frühmeister der Larghezza di molto numero di voci (II², S. 225) an waghalsigen Sprüngen für Monstrestimmen gefordert haben (bei Chrysander, Händel I, S. 243 zitiert):



Als Beleg dafür, daß Händel auch 1741, wo er den Messias schrieb, dem Einflusse der Musik Steffanis noch nicht ganz entwachsen war, sei im Vorbeigehen auf die Verwandtschaft der Trompeten-Arie »Sie schallt, die Posaune« (Nr. 46) mit der des Sigardo »A facile vittoria« in Steffanis »Tassilone« hingewiesen (mit obligater Trompete). Buchstäbliche Anklänge sind freilich kaum nachweisbar.

Händels Instrumentalmusik wurzelt wie die Bachs in der soliden deutschen Fugenkunst, ist aber in stärkerem Maße von der italienischen Violinmusik, besonders von Corelli, beeinflußt. Dieselbe Größe seiner Eigenart, die breite Plastik der thematischen Gestaltung und die gedrungene Kraft des Ausdrucks, welche seine Arien über die der Italiener erhebt, läßt auch seine Violinsonaten, Triosonaten und Concerti grossi über die Corellis hinauswachsen. Zwar reicht sein Kontrapunkt nicht an das in sich gekehrte, tiefsinnige Wesen Bachs heran; dafür entschädigt er aber durch Klarheit und Prägnanz der Zeichnung und eine stets distinguierte Einfachheit. In dieser Richtung hat die Schule der italienischen Melodik bei ihm entschieden sehr fördernd gewirkt. Übrigens stehen viele der Instrumentalwerke Händels in enger Beziehung zu seinen Vokalwerken, sind überarbeitete Arien aus Kantaten und Opern oder für Oratorien als Einleitungen oder Einlagen erfunden oder doch gelegentlich als solche benutzt. Auch hier laufen also die verschiedenen Fäden wieder zusammen. Die große historische Bedeutung Händels liegt in erster Linie in seinen großen Chororatorien, die nicht nur den Ausgangspunkt für einen in der Folge zu allgemeiner Pflege gelangenden neuen Literaturzweig bilden, sondern zugleich auch den Anstoß geben zu einer vollständigen

Umgestaltung der praktischen Musikübung; denn die Entstehung der großen Chorvereine in Deutschland und deren Zusammenschließung zur Veranstaltung von Musikfesten großen Stils darf im großen und ganzen geradezu als durch die großen Händel-Gedächtnisfeiern in London (Handel-Commemoration 1784—1787) angeregt gelten, wenn auch die Berliner Singakademie (1790) durch Karl Fasch eigentlich zur Pflege der a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts begründet wurde, und die durch van Swieten wenig später in Wien veranstalteten Aufführungen Händelscher Oratorien mit einem ad hoc zusammengebrachten Chore gemacht wurden (der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde entstand erst 1817). Man kann daher von Händel nicht sagen, daß von ihm nichts ausgegangen sei und er nur den Abschluß einer vorausgehenden Epoche bilde. Haydns »Schöpfung« und »Jahreszeiten«, Mendelssohns »Paulus« und »Elias« und alle weiter folgenden großen Konzertwerke für Solo, Chor und Orchester bis zu denen Max Bruchs und Johannes Brahms', dazu die heute schon vergessenen Friedrich Schneiders, Spohrs usw. und der sehr große Gesamtbestand der für die englischen Musikfeste geschriebenen englischen Oratorien stehen durchaus in der Gefolgschaft Händels. Bedauerlicherweise ist in den letzten Jahrzehnten das Interesse für die großen Chorwerke allgemein stark abgeflaut und sind damit auch Aufführungen Händelscher Oratorien seltener geworden; niemand wird es aber beikommen, zu behaupten, daß speziell Händels Musik aufgehört habe, stärker zu interessieren, die vielmehr nur das Schicksal aller anderen Chorwerke teilt und bei einem Wiederaufleben des Interesses vermutlich sich lebensfähiger erweisen wird als sehr viele der späteren Werke. Bach ist nur mit Instrumentalwerken, vor allem mit seinen Orgel- und Klavierwerken ähnlich weit über seine Lebenszeit hinaus, ja bis auf den heutigen Tag vorbildlich und anregend geblieben; er ist da für Formen, die niemals ganz veralten können, der schlechthin nicht zu übertreffende klassische Repräsentant, während seine Kantaten durch den wechselnden Zeitgeschmack beiseitegeschoben wurden und schon wegen ihrer Texte schwerlich wieder Gemeingut werden können. Die Sachlage ist eine ganz ähnliche für Händels Opern. Der hohe Wert und die vollendete Form einzelner Gesangsstücke wird natürlich in keiner Weise verringert durch die Unmöglichkeit, die Werke als Ganzes wieder lebendig zu machen, und insbesondere wird die ihnen innewohnende anregende Kraft ihre erziehliche Bedeutung nicht verlieren können. Die vorliegenden Gesamtausgaben der Werke beider Meister bergen ein unerschöpfliches Studienmaterial auch für kommende Generationen, das weit über das historische Interesse hin-
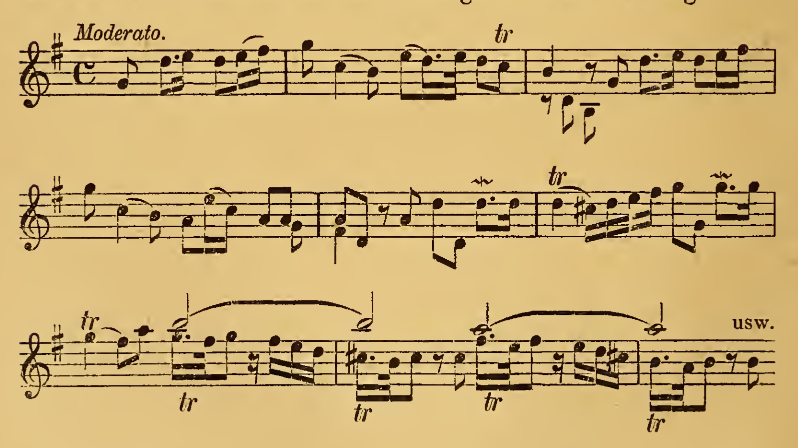
aus dauernd zum Nachstreben anspornen und neue wertvolle Früchte bringen wird.

Wenn ich darauf Verzicht leiste, ähnlich wie für die Leistungen der Meister des 17. Jahrhunderts und noch weiter zurückliegender Zeiten hier Beispiele der Großmeister des 18. Jahrhunderts einzufügen, so bedarf das wohl einer weiteren Motivierung nicht, da außer den großen Gesamtausgaben viele ihrer Werke in Neuausgaben und Bearbeitungen aller Art leicht zugänglich und in jedermanns Händen sind. Wohl aber werden die mitgeteilten älteren Beispiele geeignet sein, weiteren Kreisen die Augen dafür zu öffnen, in wie umfassendem Maße alle Elemente des Stils der Bach-Händel-Epoche vorgebildet sind, und wie die beiden Großmeister tatsächlich sich darauf beschränken konnten, dieselben zusammenzufassen und von großen Gesichtspunkten aus frei über sie zu verfügen. Daß trotz allem, was sie ihren Vorgängern verdanken, ihre Größe durch solche Nachweise keine Einbuße erleidet, erweist ja zur Genüge ein Seitenblick auf ihre minder genialen Zeitgenossen, die sich derselben Vorteile erfreuten wie sie, aber im Vergleich mit ihnen zu Zwergen zusammenschrumpfen, wenn auch die Zeitgenossen nicht gleich den rechten Maßstab für die Unterscheidung der wirklich Großen von den parallel gehenden Kleinen finden konnten. Das Epigonentum setzt keineswegs erst nach den großen Erscheinungen ein, in deren Gefolgschaft es gehört, sondern vielmehr, regelmäßig gleichzeitig mit ihnen, in Fällen, wo es sich wie hier um die Nutzbarmachung von Vorarbeiten handelt, sogar scheinbar vor ihnen. Geburtsdaten und Altersunterschiede sind darum keineswegs absolut verläßliche Argumente für die Entscheidung von Prioritätsfragen. Gerade das 18. Jahrhundert ist reich an Beispielen, wo der jüngere Zeitgenosse derart über den älteren hinauswächst, daß das Verhältnis von Vorläufer und Nachfolger sich umkehrt.

§ 98. Neue Keime.

Während noch der in den letzten Kapiteln dargestellte Verschmelzungsprozeß des monodischen Stils mit dem polyphonen seiner Vollendung in der Kunst Bachs und Händels zugeführt wurde, und zwar gleichzeitig in den beiden Formen der wachsenden Durchdringung der Monodie mit kontrapunktischer Arbeit einerseits und des Eindringens monodischer Prinzipien in den polyphonen Satz anderseits, werden allmählich leise Unterströmungen bemerkbar, welche wir rückschauend heute als die ersten Anfänge einer neuen Stilreform definieren müssen, die den Stil der Bach-Händel-Epoche

durch einen neuen Stil verdrängen sollte, dessen Möglichkeit zunächst noch ganz außerhalb des Gesichtsfeldes der Zeit lag. Wir werden darum auch nur mit äußerster Vorsicht das Problem anfassen dürfen, wie etwas dergleichen überhaupt in Frage kommen kann für eine Zeit, die anscheinend so vollständig durch jenen Verschmelzungsprozeß in Anspruch genommen war; andernfalls müssen wir Gefahr laufen, wieder eine höchst bedenkliche Verwirrung in die Darstellung des geschilderten Abklärungsprozesses zu bringen. Glücklicherweise sind wir in der Lage, das Neue, das sich bemerklich macht, auf die geniale Eigenart einer Persönlichkeit beziehen zu können, nämlich des Giovanni Battista Pergolesi, des schon mit 26 Jahren aus dem Leben geschiedenen Komponisten der komischen Oper »La serva padrona« (1733), des allbekannten Stabat mater und einer Reihe weiterer Opern, Kirchenkompositionen sowie einer größeren Anzahl von Triosonaten für zwei Violinen und Baß, von welchen 14 durch einen für seine Musik begeisterten Engländer bei Bremner in London herausgegeben wurden. Diese Triosonaten haben, wie es scheint, ein Novum in die Instrumentalmusik der Zeit gebracht, nämlich das »singende Allegro«, und lebhaftesten Anklang bei den Zeitgenossen gefunden. Speziell das *G*-dur-Trio (in meinem Collegium musicum Nr. 29), das auch noch weiter durch die auffallend reich entwickelte Sonatenform des ersten Satzes merkwürdig ist, scheint ganz speziell gefallen und Nachahmung gefunden zu haben, da der Anfang und die Schlußbildungen des erstes Satzes bei Joh. Fr. Fasch, Joh. Stamitz und Gluck deutlich wiederklingen. Das Werk beginnt:

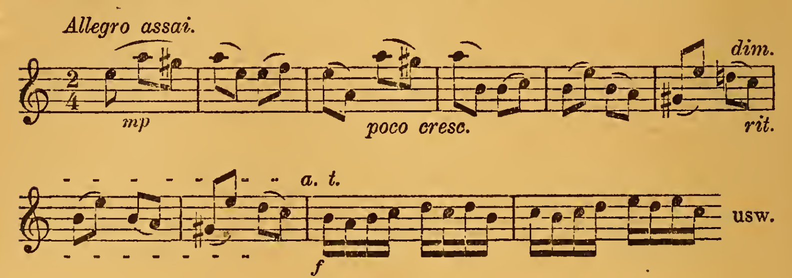


Die ganz entzückende, blühende Melodik Pergolesis verbindet sich mit einer so auffälligen, zwingenden Logik in der Fortspinnung

des fortgesetzt obenaufliegenden Gesangsthemas, daß man sich freilich nicht wundern kann, daß der Satz Aufsehen gemacht hat. Wir stehen darin offenbar vor dem Anfange einer ganz anderen Behandlungsweise der instrumentalen Melodiebildung, die ich als eine Verpflanzung des Arienstils auf instrumentales Gebiet bezeichnen möchte, aber sogleich mit einer der Gesangsarie gar nicht möglichen Langatmigkeit und Kontinuität, wie sie in der Instrumentalmusik bis dahin nicht vorkommt, in der Folge aber besonders von Franz Xaver Richter und weiterhin von Mozart aufgenommen und weiter gepflegt wird. Der Stilunterschied gegenüber Corelli und Abaco ist ein ganz frappanter, obgleich Pergolesi noch an der für die Zeit charakteristischen Einheitlichkeit des Ausdrucks des ganzen Satzes festhält. In Glucks Trios, die 1746 in London ebenfalls bei Bremner herauskamen, kommt etwas Neues hinzu, nämlich eine stärkere Gliederung in gegeneinander sich abhebende Elemente verschiedenen Charakters, aber noch ohne dynamische Kontraste, nur in der melodischen Zeichnung, besonders in den Trios in *A*-dur, *C*-dur und *G*-moll (in meinem Collegium musicum sind die sieben erhaltenen Trios Glucks neu veröffentlicht). Von Gluck ist nur mehr ein kleiner, wenn auch bedeutungsvoller Schritt zu den Trios Op. 1 von Johann Stamitz, über die weiterhin zu reden sein wird. Das meiner Ansicht nach bedeutsame Neue dieser Art von Melodiebildung ist eine schwer mit Worten definierbare verstärkte Innigkeit, Intimität, Subjektivität des Ausdrucks, die ich als eine der schönsten Früchte des Opernstils anzusehen geneigt bin, ohne freilich eben viele Beispiele anführen zu können, die eine solche Behauptung zu erhärten geeignet sind. Immerhin kann ich aber auf die schon einmal (S. 90) erwähnte *H*-moll-Arie der Rotrude in Steffanis Tassilone hinweisen, freilich aber nicht auf den bloßen Gesangspart, sondern die Zusammenwirkung der Gesangsmelodie und der Violine. Vielleicht ist aber gerade der Hinweis auf solche Gesänge mit obligaten Instrumenten, welche diesen einen wesentlichen Anteil an der Ausdeutung der Stimmung zuweisen, geeignet, die Entstehung des instrumentalen singenden Allegro plausibel zu machen. Gerade bei dem weich-lyrischen Steffani wird man dann mehr Belege ähnlicher Überzeugungskraft ausfindig machen können. Schwerlich hat aber Pergolesi Steffanis Musik gekannt, und es bliebe dann doch dabei, daß die ähnlich zart besaitete Natur Pergolesis auf den verwandten Ton geführt hat. Bei Scarlatti wird man kaum den Ursprung suchen dürfen.

Bei Joh. Fr. Fasch erscheint einige Male das singende Allegro bereits mit stärkeren Kontrastelementen, so besonders in dem *A*-moll-Trio (Collegium musicum Nr. 10) im dritten Satze, wo dem

versonnenen, weich-lyrischen Hauptthema mit seinen zwar nicht geforderten aber unweigerlich gebotenen Ritardandi ein erregter Gegensatz immer wieder gegenübertritt (freilich ist für Fasch nicht ausgeschlossen, daß er schon unter dem Einflusse von Johann Stamitz geschrieben hat, den er um zwei Jahre überlebte):



J. Fr. Fasch ist überhaupt einer der interessantesten deutschen Komponisten der Zeit Bachs, doch nur als Instrumentalkomponist (Triosonaten, Suiten mit französischer Ouvertüre, Konzerte).

Pergolesi ist wohl auch der erste, der Sonatensätze schreibt, die aus strenger Fugenarbeit wiederholt in lose gefügte Partien homophoner Haltung umschlagen, die aber nicht mit den Trioepisoden der deutschen Komponisten französischer Ouvertüren (S. 69) zu vergleichen sind, sondern eher eine Erinnerung der alten Kanzonenpraxis, aber ohne Takt- und Tempowechsel vorstellen und als Übergang zu der späteren zwanglosen Verwendung des Fugato gelten können. Auch hierin folgt ihm Fr. X. Richter.

Noch viel wichtiger ist aber Pergolesi als der wahrscheinlich erste Schöpfer der sich in Gegensatz zu der schablonenhaften Opera seria setzenden Opera buffa. Zwar wird gewöhnlich Nicolo Logroscino darin als sein Vorgänger namhaft gemacht, aber da dieser erst seit 1738, zwei Jahre nach Pergolesis Tode, nachweisbar ist, so erscheint sein früher ohne bestimmten Anhalt angenommenes Geburtsjahr zweifelhaft (vgl. Kretzschmar im Peters-Jahrbuch 1908). Fest steht aber, daß nicht eine Oper Logroscinos, sondern Pergolesis La serva padrona, die 1752 in Paris (durch eine italienische Truppe) aufgeführt wurde, den Anlaß zu dem berühmten Streite der Buffonisten und Antibuffonisten gab, der zur Entstehung der französischen Opéra bouffon führte und das Ende der Weltherrschaft der italienischen Oper einleitete. 1765 folgte die Begründung des deutschen Singspiels durch Johann Adam Hiller in Leipzig, aber nicht im Anschluß an die Franzosen, sondern vielmehr an die Engländer, die bereits seit Anfang 1723 mit John Gays Liederspiel (Ballad-Opera) »The beggars opera« einen ähnlich kräftigen Vorstoß gegen die in

London aufblühende italienische Oper unternommen hatten, und zwar mit einem derartigen Erfolg, daß die italienische Opern-Akademie Bankerott machte und erst nach Jahresfrist wieder neu organisiert wurde. Eine der zahlreichen Nachahmungen von Gays Bettler-Oper, Coffeys »Der Teufel ist los« oder »Die verwandelten Weiber« (The devil to pay or The wives metamorphosed, 1733) fand 1743 ihren Weg nach Deutschland und wurde in neuen Bearbeitungen von Standfuß (1752) und Hiller (1765) der Ausgangspunkt des deutschen Singspiels, das nicht nur ebenfalls der italienischen Oper das Wasser abgrub, sondern zugleich zur Regeneration des deutschen Liedes führte. In allen diesen neuen Strebungen machte sich als gemeinsamer Zug die Abwendung vom erstarrenden Formelwesen bemerkbar, in erster Linie ein Auflehnen gegen die Unnatur der schablonenmäßigen Mache und seelenlosen Maskerade der italienischen seriösen Opern mit ihrem den musikalischen Geschmack ruinierenden Gesangsvirtuosentum, besonders den die Komponisten tyrannisierenden Kastraten, deren abgeleiertem Koloraturenkram die komischen Opern der Italiener, Franzosen, Engländer und Deutschen den schmucklosen, natürlichen Liedgesang volksmäßiger Haltung gegenüberstellten. Nur in Italien bewirkte diese Persiflierung nicht die Überwindung, sondern nur eine Regeneration der Oper durch Übergang zu Lustspielstoffen, die freilich schon früher gelegentlich aufgegriffen worden waren, aber nun ernstlich der seriösen Oper den Rang streitig machten und zugleich ein Abgehen von der stereotypen Anlage herbeiführten mit Aufnahme dramatisch lebendiger Ensembleszenen und effektvoller Finales, wofür die Anfänge der neapolitanischen Opera buffa die Wege gewiesen hatten. Pietro Guglielmi, Nicola Piccini (der Rivale Glucks), Giovanni Paesiello und Domenico Cimarosa sind die Hauptvertreter der komischen Oper, mitten unter ihnen aber steht der Deutsche Mozart mit seinen bedeutendsten Opern »Figaro«, »Don Juan« und »Così fan tutte«. Händel ist seit 1740 von der Bühne endgültig zurückgetreten; aber der Deutsche Gluck unternimmt 1762 (Wien, Orfeo ed Euridice) eine Reform der seriösen Oper durch Zurückgehen auf die Tendenzen der Florentiner Begründer unter kräftigem Beistande, wenn nicht gar unter eigentlicher Initiative des Dichters Raniero da Calzabigi (der auch den Text von »Alceste« [1767] und »Paride ed Elena« [1770] verfaßte) und macht sich zum Erben der Tradition Lullys unter Assistenz des Bailli du Rollet (»Iphigenie en Aulide«, Paris 1774); damit wird gar ein Deutscher der Repräsentant der französischen Oper im Gegensatze zur italienischen (1777 folgt »Armide« [Quinault], 1779 »Iphigenie en Tauride« [Guillard]). Auch Glucks Re-

form, die Nachfolge durch Franzosen, Deutsche und Italiener fand, geht von der Opposition gegen die Schablonenoper der Italiener aus und bedeutet wie alle die angeführten anderen Strebungen eine Rückkehr zur Wahrheit des Ausdrucks, zur Natur.

Mit diesen Bemerkungen greifen wir zwar ein wenig dem Inhalte des folgenden Kapitels vor; das erschien aber unvermeidlich, weil Gluck jahrzehntelang (seit 1741) ein in Italien, London usw. gefeierter echter italienischer Opernkomponist war, ehe er seinen Stil umwandelte. Auch kam es mir darauf an, wenigstens andeutungsweise hier bereits zu Ende zu führen, was noch dem Stoffkreise angehört, mit dem sich dieses Kapitel beschäftigte, da das folgende uns ganz neue Wege führt.

X. BUCH

DER MODERNE INSTRUMENTALSTIL UND DAS NEUE DEUTSCHE LIED



XXVII. Kapitel.

Die Mannheimer Stilreform.

§ 99. Die Zeitgenossen der Altklassiker.

Unsere Untersuchungen haben ergeben, daß zwar auch nach 1700 der Einfluß der italienischen Musik auf die Musik im übrigen Europa durchaus noch ein sehr starker und allgemeiner ist, daß es aber mehr und mehr Deutsche werden, in denen er sich verkörpert, daß es also doch eigentlich nur mehr die von Italien ausgegangenen Ideen und Formen sind, deren Sieg andauert, die Italiener selbst aber mehr und mehr zurücktreten. Es versteht sich, daß damit die Garantie gegeben ist, daß fortan auch das spezifisch Deutsche in der Komposition mehr und mehr zur Geltung kommt und schließlich die Oberhand gewinnt. Dieser Prozeß wird wesentlich beschleunigt durch die Verflachung der italienischen Opernmache, die nach Pallavicino, Steffani und Scarlatti schnell eintritt. Eine gar nicht zu unterschätzende Stärkung hat aber die Neigung der Deutschen zur Vollstimmigkeit, zum Pathos und ernster Würde durch die französische Orchestermusik der Lullyschen Schule erfahren, in der wir eine ganz eigenartige, in erster Linie gewiß auf Lullys Persönlichkeit zurückzuführende Überwindung der Einseitigkeit der italienischen Musik erblicken mußten. Ohne Lully würden die deutschen Suitenkomponisten vielleicht statt der prächtigen Ouvertüren allgemein italienische Sinfonien geschrieben haben; wir wollen uns aber nicht in müßigen Vermutungen verlieren, welche Gefahr das gebracht hätte, und nur gebührend konstatieren, daß die französischen Ouvertüren den Werken Purcells, Bachs und Händels zur Zierde gereichen und ebenso z. B. auch bei dem soliden Wiener Meister Johann Joseph Fux nicht den kleinsten Teil des Wertes seines Concentus musico-instrumentalis (sieben Suiten, 1701) ausmachen. Der besonders durch seine Kontrapunktlehre (Gradus ad parnassum 1725, deutsch von Mitzler 1742) berühmte Fux steht übrigens auf dem Boden der polyphonen Kirchenmusik alten Stils mit und ohne Instrumente und unter-

scheidet sich auch in seinen Oratorien und Opern durch reichlichere Handhabung des kontrapunktischen Apparats von seinen italienischen Zeitgenossen, die wie Caldara, M. A. Bononcini, Franc. Conti u. a. in erster Linie Opernkomponisten sind.

Dagegen ist bei Johann Adolf Hasse der deutsche Kern so stark von italienischem Wesen überwuchert, daß auch seine Kirchenmusik und seine Oratorien durchaus den Geist der neapolitanischen Opernmusik atmen. Auch die Ouvertüren Hasses haben viel von der neapolitanischen Opernsinfonie angenommen und finden in ihren Largo-Teilen nicht die volle Würde und Grandezza, die für dieselben sonst selbstverständlich ist.

Der neben dem Dresdner Hofkapellmeister Hasse als Opernkomponist in Norddeutschland dominierende Berliner Hofkapellmeister Karl Heinrich Graun ist zwar nicht in Italien geschult, sondern an dem Braunschweiger Schößling der Hamburgischen deutschen Oper in die italienische Opernkomposition hineingewachsen. Er hat es über den Komponisten von Amtswegen nicht hinausgebracht und macht trotz des zeitweiligen Ansehens seines Passionsoratoriums »Der Tod Jesu« auf Nachruhm keinen Anspruch. Das gleiche gilt von Friedrichs des Großen Flötenmeister Johann Joachim Quantz, der zwar mehrjährige Studien in Italien gemacht hat (1724—1726 unter Gasparini), aber als Komponist in der Hauptsache der Flöte treu blieb, für die er in Menge Sonaten und Konzerte schrieb, die ihm der König glänzend honorierte. Ansehen genießt seine »Anweisung, die Flöte traversière zu spielen« (1752 u. ö.; Neuausgabe von Schering 1906) als Lehre des Verzierungswesens der Zeit. Bedeutender als Karl Heinrich Graun war dessen Bruder, der »Konzertmeister« Johann Gottlieb Graun, dessen zahlreiche Instrumentalwerke (Sinfonien, Ouvertüren, Konzerte, 1—4st. Sonaten) gründliche, gediegene Arbeit zeigen, auch gelegentlich eines gewissen Schwunges nicht entbehren, aber an Kraft der Erfindung und Originalität nicht an die von Joh. Fr. Fasch und Christoph Förster heranreichen. Auch der gleich ihm der Kapelle Friedrichs des Großen angehörende Violinist Franz Benda gehört zu den guten Kammermusikkomponisten der Zeit (besonders sehr viele Violinsonaten), steht aber an Talent hinter seinem Bruder Georg Benda (1750—1778 Hofkapellmeister in Gotha) zurück, der durch seine Melodramen bekannt und geschätzt ist (»Ariadne auf Naxos«, »Medea« u. a.). Weitaus der bedeutendste Vertreter der »Berliner Schule«, der auch noch die als Theoretiker bekannten Fr. W. Marpurg, Christoph Nichelmann, Joh. Philipp Kirnberger und Johann Friedr. Agricola angehören, ist aber Karl Philipp Emanuel Bach (1740 Cembalist Friedrichs des Großen, 1767 Nachfolger Tele-

manns als Stadtkantor in Hamburg). Lange hat derselbe als der wichtigste Vordermann Haydns als Sinfonie- und Quartettkomponist gegolten. Wenn das auch heute nicht mehr aufrecht erhalten werden kann, so bleibt doch dem gediegenen und fleißigen Künstler das unbestrittene Verdienst, auf dem Gebiete der Klaviersonate Grundlegendes geleistet zu haben. Zwar war ihm, wie wir sahen, Kuhnau darin vorangegangen, die Form der Violinsonate auf das Soloklavier zu übertragen; aber Bürgerrecht verschaffte doch erst Ph. Em. Bach der mehrsätzigen Klaviersonate. Die dreisätzige Form der Ordnung Allegro — Andante (Adagio) — Allegro (Presto) wird durch ihn typisch, und der erste Satz kommt in der Ausbildung der im engeren Sinne sogenannten Sonatenform zwar noch nicht bis zur bestimmten Hinstellung eines zweiten Themas, und hat auch noch nicht einen Durchführungsteil mit Einmündung in die Wiederkehr der beiden Themen — diesen letzten Ausbau brachten erst die Mannheimer; seine Anlage des ersten Satzes ist vielmehr noch die, daß der zweite Teil den thematischen Gehalt des ersten reproduziert, aber mit umgekehrter Modulationsordnung, d. h. auch der zweite Teil beginnt wie der erste, aber in der Dominante oder bei Mollstücken in der Parallele, und während der erste sich von der Haupttonart wegarbeitet, kehrt der zweite zu derselben zurück. Bei der Erfüllung dieses Schemas kommt er aber gelegentlich bereits auf geistvolle Umwege, die weit über das hinausgehen, was die Tonartenordnung notwendig macht. Weiter ist sein Verdienst eine erhebliche Förderung des speziell klaviermäßigen Satzes durch Erfindung mannichfacher Spielfiguren. Der beliebige Wechsel zwischen gebundener und »galanter« Schreibweise, d. h. der Vermehrung oder Reduktion der Stimmenzahl bis zur Beschränkung auf eine einzige zwischen beiden Händen geteilt laufende Stimme war allerdings durch andere Komponisten, wie Bernardo Pasquini, Domenico Scarlatti[1]) und die französischen Klaviermeister längst vorbereitet (bzw. aus dem Lautenstile entwickelt), und vor allem hatte Joh. Seb. Bach so ziemlich alle denkbaren Formen freier Gestaltung aufgewiesen, so daß es sich eigentlich nur um deren Einfügung in die Sonate handelte. Ph. Em. Bach überlebte Johann Stamitz um über 30 Jahre; die in seine spätere (Hamburger) Lebenszeit fallenden Kompositionen kommen daher nicht in Betracht,

---

[1]) Soeben gehen mir die drei von G. Buonamici bei Batti in Florenz herausgegebenen viersätzigen Sonaten von Cav. Azzolino Bernardino della Ciaja zu (aus: Sonate [!] per cembalo Op. 4 1727), die eine wichtige Übergangsbedeutung von der Klaviersuite zur Klaviersonate haben. Die Satzfolge ist: Toccata, Canzone und zwei Tanzstücke, je eins in den Tempi der beiden ersten Sätze. Der Klaviersatz ist reich entwickelt und gediegen.

wo es sich um die Frage handelt, ob der eine oder der andere in einer Neuerung vorausgegangen ist. Mit seinen Klavierkonzerten wandelt Ph. Em. Bach in den durch seinen Vater vorgezeichneten Bahnen. Die große Menge der von ihm geschriebenen Kirchenmusik (Kantaten, Passionen, Oratorien) bringt zwar einzelne ausdrucksvolle Nummern, ist aber im ganzen ohne tieferes Interesse. Alle die, welche Ph. Em. Bach historische Bedeutung beimessen, haben dabei seine Instrumentalkompositionen im Auge, seine Klaviersonaten, seine Rondos, seine Klavierkonzerte, seine Trios für zwei Violinen und Baß, deren zweifellos schönstes, das in *G*-dur (Collegium musicum Nr. 16), aber bestimmt ins Jahr 1756 gehört, seine sechs Streichquartette v. J. 1773, die vier 1780 gedruckten Sinfonien usw., nicht aber seine Passionen, Kantaten und Oratorien, oder gar seine Lieder, die zwar unter den Berlinischen Oden und Liedern, die 1756—1763 Fr. W. Marpurg bei Breitkopf in Leipzig herausgab, neben solchen von Marpurg, Kirnberger, Nichelmann, K. H. Graun, Agricola usw. mit Ehren bestehen, aber auch nichts weiter (sie allesamt bilden die Folie, gegen die sich die Neuschöpfung des deutschen Liedes seit dem Ende des 18. Jahrhunderts abhebt). Ohne allen Zweifel war Ph. Em. Bach ein gründlicher Harmoniker und seine Klaviermusik ist trotz seiner Hinneigung zum galanten Stil doch vielfach so vollgepfropft mit harmonischem Raffinement, daß eine eingehende Beschäftigung mit ihr sich wohl der Mühe verlohnt und Hochachtung abzwingt, obgleich seine Melodik selten über eine gewisse pedantische Trockenheit hinauskommt. Diese gemeinsame Signatur der Werke der norddeutschen Komponisten um die Mitte des Jahrhunderts, die »bessere Ordnung« und »größere harmonische Richtigkeit« gegenüber dem buntscheckigen und vielfach an der Oberfläche tändelnden Wesen der süddeutschen Neuerer, die uns gleich näher beschäftigen werden, bedingt aber sogar einen gewissen Stolz, ein überlegenes Selbstgefühl der wohlgeschulten Perückenträger gegenüber den süddeutschen Brauseköpfen, das die Lektüre ihrer Kritiken für uns Heutige zu einer Quelle der Belustigung macht. Ich denke da besonders an J. A. Hillers »Wöchentliche Nachrichten«, die erste eigentliche Musikzeitung überhaupt, die freilich erst 1766—1770 erschien, aber doch noch eben gerade in der Zeit der sieghaften Ausbreitung des neuen Stils und des heftigsten Widerstreits der Meinungen über seinen Wert oder Unwert.

Nur in bescheidenem Maße tritt neben Ph. Em. Bach sein älterer Bruder W i l h e l m F r i e d e m a n n B a c h als Vertreter der älteren Kunst, d. h. der in seines Vaters Werken gipfelnden hervor, ein viel genialer veranlagter Künstler, der aber nur selten zu gesam-

meltem Schaffen kam und dessen überwiegend nur handschriftlich erhaltene nicht sehr zahlreichen Werke (Klaviersonaten, Konzerte, Kirchenkantaten) eine merkwürdige Verquickung von intrikater kontrapunktischen Arbeit in der Art der tiefsinnigsten Leistungen seines Vaters mit einem gelegentlich geradezu romantisch anmutenden Melodievermögen zeigen. Die von mir bei Steingräber herausgegebene Auswahl seiner Klavierwerke ist wohlgeeignet, für diese in hohem Grade problematische Natur zu interessieren.

Der jüngste Sohn Sebastians, Johann Christian Bach (geb. 1735), geht bereits vor seinem zwanzigsten Jahre nach Italien und wird schnell ein gefeierter Komponist von Opern und Kirchenmusik, untersteht aber wohl gleich von Anfang stark dem Einflusse der von Mannheim ausgehenden neuen Strömungen und wird einer ihrer angesehensten Vertreter in London, das seit 1762 seine zweite (oder dritte) Heimat ist. Er tritt da gleichsam das Erbe Händels an als Vertreter der nun in erhöhtem Maße den Weltgeschmack beherrschenden deutschen Musik, freilich auf ganz anderen Gebieten als Händel. Der auf Mozarts Entwickelung früh Einfluß erlangende Bach ist nicht Sebastian und auch nicht Philipp Emanuel, sondern Johann Christian, und es ist sehr die Frage, ob nicht auch für Haydn Johann Christian wenigstens neben Philipp Emanuel mit Nachdruck genannt werden muß, wenn man überhaupt von einem stärkeren Einflusse der Bache auf ihn zu reden berechtigt ist.

Noch mancher Name von gutem Klange könnte hier angeführt werden, dem Spezialbetrachtungen einzelner Kunstgattungen mehr oder minder Wichtigkeit beigemessen haben, so aus der langen Reihe der an Corelli anschließenden Violinisten die Italiener Francesco Geminiani, Pietro Locatelli und Giuseppe Tartini, von denen Geminiani anscheinend den ersten Anstoß gegeben hat zu einer raffinierteren Bezeichnung der dynamischen Vortragsnüancen (crescendo und diminuendo) in seinen Violinschulwerken, welche Johann Stamitz aufnahm, weiter vervollständigte und auf die Orchestermusik übertrug. Als Komponist ist Geminiani nicht von Bedeutung. Locatelli hat dagegen in einigen seiner Sonaten (schon 1737) die Sonatenform auffällig entwickelt, leider etwas stark überwuchert von virtuosem Beiwerk. Tartini erlangte großes Renommee als Harmonietheoretiker, steht aber als solcher in der Gefolgschaft Rameaus, dessen Bedeutung er nicht erreicht. Als Violinvirtuose exzellierte er durch bedeutende Förderung der Technik der Bogenführung; als Violinkomponist ist er am bedeutendsten in seinen sehr virtuosen Solosonaten und Konzerten; seine Triosonaten sind dagegen rückständig durch auffällige Befangenheit im Parallelspiel der beiden Violinen in Terzen.

Die bedeutsamste Parallelerscheinung Bachs und Händels in

Frankreich ist Jean Philippe Rameau, der die bis dahin fast unverändert am Stile Lullys festhaltende französische Oper (II², S. 461) einer etwas leichteren Gebarung zuführte, die sie der neapolitanischen (Scarlatti) näher brachte, aber ohne Aufgeben des den Franzosen nicht entbehrlichen Balletts und der Chöre. Als Klavierkomponist und Klavierspiel-Pädagoge ist Rameau bedeutend und besonders mit Ph. Em. Bach zu vergleichen, blieb aber der Suitenform getreu. Am höchsten steht aber Rameau ohne alle Frage als Theoretiker. Sein Traité de l'harmonie (1722), dem eine lange Reihe anderer Schriften bis 1760 folgte, ist seit Zarlinos Istituzioni harmoniche (1558) der erste wirklich bedeutende Fortschritt zur definitiven Klarstellung der Fundamente der harmonischen Logik und skizziert bereits in bestimmtester Weise eine Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie und vom Wesen der Modulation. Mit Rameau nimmt der Kampf gegen die durch das Generalbaßspiel verschuldete mechanische Schematisierung der Harmonielehre ihren Anfang, ja er machte bereits 1732 einen freilich verunglückten Versuch, die Generalbaßbezifferung durch etwas besseres zu ersetzen (vgl. meine Geschichte der Musiktheorie S. 483 ff.).

Der Komponist Rameau steht insofern durchaus auf dem Boden der Kunst der Altklassiker trotz der mannichfachen Finessen, auf die ihn besonders in der Klaviermusik seine theoretische Natur führte, als er doch noch daran festhält, einem für sich abgeschlossenen Musikstück die Einheitlichkeit der Gesamthaltung zu wahren; auch er verfällt noch nicht darauf, den Ausdruck, die Stimmung plötzlich umschlagen zu lassen und Kontraste in kurzen Abständen einzuführen. Dieses Novum in der Kompositionstechnik einzuführen, blieb Johann Stamitz vorbehalten. Karl Mennicke hat (»Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker«, S. 10) aus dem »Mercure de France« vom April 1772 S. 161 aus einer Besprechung von Rameaus »Castor et Pollux« eine hochinteressante Stelle ausgezogen, die ich mir nicht versagen kann zu reproduzieren, da sie schlagend dartut, daß man in Paris die eigenartige Bedeutung der Mannheimer Stilreform in ihrem Grundwesen begriffen hatte und sie in Worte zu fassen fähig war. Sie lautet:

> »Nous n'aurons pas l'injustice de comparer l'ouverture de Castor avec les symphonies que *l'Allemagne* nous a données depuis douze ou quinze ans, avec les ouvrages des *Stamitz*, des Holtzbauer, des Toeschi, des Bach, avec ces des Gosset (Gossec), *devenu le musicien de notre nation pour cette partie* . . . . *Les nuances du doux au fort, continuellement et graduellement ménagées*, sont encore des finesses de l'art, dont Rameau faisait peu d'usage. Ses morceaux sont *d'une teneur* (!).«

Dieses »d'une teneur« wirft ein Schlaglicht auf die gesamte Musik der Epoche der Altklassiker, das in voller Deutlichkeit enthüllt, was die »Symphonies d'Allemagne« Neues gebracht haben. Doch wird nur das Orchester-Crescendo speziell hervorgehoben als Gegensatz dieser »einheitlichen Gestaltung« der Sätze und nicht auch der Kontrastierungen dabei gedacht. Auf diese weist dagegen Ch. Burney nachdrücklich hin, schreibt aber ihre erste Anwendung irrigerweise Johann Christian Bach zu. Ganz unverdienterweise ist auch Nicolo Jommelli in den Ruf gekommen, der Erfinder des Orchester-Crescendo zu sein; derselbe lernte aber den neuen Stil erst nach seiner Berufung nach Stuttgart (1753) kennen, zu einer Zeit, wo Stamitz bereits seit zehn Jahren das Mannheimer Orchester leitete. Daß seine Vollblut-Musikernatur die neuen Wirkungen mit Begeisterung aufnahm und daß unter ihm das Stuttgarter Orchester dem Mannheimer wacker nachstrebte, steht allerdings fest.

§ 100. Johann Stamitz.

Die Musikgeschichte hat nur wenige Zeitpunkte aufzuweisen, in denen eine neue Strömung mit ähnlicher Heftigkeit einsetzt und den Gleichgang des allgemeinen Musiktreibens aus dem Geleise bringt, wie um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Ich wüßte nur die Zeit des Aufkommens der Florentiner Ars nova um 1325, die der Erfindung des durchimitierenden Stils durch Okeghem um 1460 und die des Stile recitativo (wieder in Florenz) um 1600 damit in Parallele zu stellen. Es sind dies Epochen, welche Literaturen von Jahrhunderten mit einem Schlage zu Makulatur machen und durch neue ersetzen; dieselben bringen mit Ausnahme derjenigen Okeghems zugleich sehr starke Veränderungen des Notenschriftwesens, die natürlich geeignet sind, nach kurzer Zeit das Verständnis der älteren Musik geradezu aufzuheben. Die uns hier angehende letzte derartige Revolution brachte, wenn auch nicht gleich mit ihren Anfängen, so doch schnell durch ihre erste Entwickelung, die Abschaffung des Generalbasses als Bestandteil der Notierung. Was für eine gewaltige Literatur damit aus dem Gesichtskreise der Folgezeit wegrückte, haben ja wohl unsere Untersuchungen des Generalbaßzeitalters zu Bewußtsein gebracht.

Der Verzicht auf den Generalbaß ist aber zunächst kein Merkmal des neuen Stils. Dasjenige Werk von Johann Stamitz, welches anscheinend so beispielloses Aufsehen machte, daß man es als Ausgangspunkt des neuen Stils betrachten muß, die

Six Sonates

.... ou à trois ou avec toutes (!) l'orchestre

Oeuvre I[r]

hat wenigstens in der ältesten erhaltenen (Pariser) Ausgabe und allen weiteren Bezifferung der Baßstimme, die auch in der Londoner (6 Grand Orchestra-Trios) nicht fehlt. Aber die Baßstimme ist dermaßen eine wirklich den beiden Violinen vollkommen gleich behandelte, am Aufbau konstitutiv beteiligte Stimme, daß man das à trois auch ohne Zwang dahin deuten kann, daß das Werk ohne Mitwirkung des Cembalo von zwei Violinen und Violoncello ausgeführt werden kann, als veritables Streichtrio. Gleich der zweite Satz des ersten Trio (*C*-dur) begleitet die Melodie der ersten Violine mit akkordischer Figuration in der zweiten Violine und schlichter Baßmarkierung des Violoncells so leicht und duftig, daß ein mitwirkendes Cembalo sehr dezent behandelt werden muß, wenn es nicht die Wirkung verschlechtern soll. In allen sechs Trios ist aber die Ineinanderarbeitung der drei Stimmen eine schlechterdings unübertreffliche, meisterhafte, die bei orchestraler Besetzung der Violinen und des Basses (mit Celli und Kontrabässen, zur Ausfüllung des Abstandes auch noch Bratschen) die Mitwirkung des Cembalo zuläßt aber keineswegs fordert, da leere Stellen überhaupt nicht vorkommen. Weiter ist aber zu bedenken, daß sehr wahrscheinlich bei der freigegebenen Ausführung »à toutes l'orchestre« nach Befund für forte-Stellen Bläser-Füllstimmen zugesetzt werden können, da schon 1745 Scheibe im Kritischen Musikus ausdrücklich sagt, daß Sinfonien mit Trompeten und Pauken oder auch mit Hörnern nur als gewöhnliche vierstimmige Sinfonien anzusehen seien, da diese Instrumente nur zur Pracht und zur Ausfüllung hinzugetan würden, ohne insbesondere hervorragende Sätze zu bekommen. Für viele Sinfonien der Zeit sind Hörnerstimmen ausdrücklich als »ad libitum« bezeichnet und müssen extra verlangt werden. Es ist deshalb anzunehmen, daß auch Stamitzs Op. 1 mit Heranziehung weiterer Instrumente gespielt worden ist, und es ist auch gar nicht ausgeschlossen, daß die Sinfonie von Stamitz, die 1751 in Paris im Concert spirituel aufgeführt wurde und zwar mit Pauken, Trompeten und Hörnern, doch eins der Orchestertrios Op. 1 gewesen ist. Es kommt zwar nicht viel darauf an, welches Werk von Stamitz zuerst dessen Ruhm in Paris verbreitet hat; aber die sechs Orchestertrios Op. 1 geben so merkwürdig konzentriert alles, was der Mann Neues in die Literatur gebracht hat, und sind mit ihrer direkten Einwirkung auf andere Komponisten der Zeit so bestimmt erkennbar, daß man sie doch als den Ausgangspunkt der Stilwandlung ins Auge fassen müßte, auch wenn diesem merkwürdigen Opus 1 andere Werke vorangegangen sein sollten. Es ist heute, nachdem in umfassender Weise die auf Stamitz bezüglichen Aussagen der Zeitgenossen gesammelt und gesichtet worden

sind, fast unbegreiflich, wie seine eminente Bedeutung bereits nach wenigen Dezennien derart in Vergessenheit geraten konnte, daß das 19. Jahrhundert ihn eigentlich nur noch als Violinvirtuosen, Violinlehrer und Orchesterleiter gekannt hat. Es wird schwer halten, Otto Jahn und Karl Ferdinand Pohl gegen den Vorwurf zu verteidigen, daß sie in dem Bestreben, Mozart und Haydn im hellsten Glanze erstrahlen zu lassen, die Augen absichtlich geschlossen haben für alles, was einen Teil des Interesses von diesen beiden Meistern auf ihren Vorläufer ablenken konnte. Ich will hier nicht noch einmal alles das zusammentragen, was ich in den Einleitungen der drei Bände der Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern (III 1, VII 2, VIII 2) und mehreren Aufsätzen in Zeitschriften beigebracht habe, sondern nur ganz summarisch daran erinnern, daß bereits 1768 J. Ad. Hiller (Wöchentl. Nachrichten III, S. 98) Stamitz als einen Meister bezeichnet, »dessen Name zu allen Zeiten heilig sein wird«, daß Arteaga (Le revoluz. del teatro 1785, II, S. 259) ihn als Schöpfer eines neuen Stils feiert und den Rubens unter den Komponisten nennt, Gerber (ATL., 1792) geradezu sagt: »Sein göttliches Talent hob ihn bald über alle Zeitgenossen«, und auch Burney in ihm eine epochemachende Persönlichkeit sieht (Tagebuch III, S. 6): »Von Zeit zu Zeit steht in diesen Landschulen ein großes Genie auf, wie z. B. in Teutschbrod, dem Geburtsort des großen Stamitz«. Vielleicht ist aber das merkwürdigste Zeugnis für die Sensation, welche das Auftreten Stamitzs in Paris machte, die berühmte 1753 zuerst anonym erschienene, mehrfach aufgelegte satirische Broschüre des Barons Melchior Grimm »Le petit prophète de Boemisch-Broda«, deren Held, der Menuette fiedelnde böhmische Geiger im verschlissenen Röckchen, aus seinem heimatlichen Dachkämmerchen durch Zaubermacht in die Pariser Große Oper versetzt, von deren mumienhafter Erstarrung mit Grausen sich abwendet. Daß das »Boehmisch-Broda« den Geburtsort Stamitzs (Deutsch-Brod) meint, darf wohl als sicher gelten, da derselbe in Böhmen liegt. Damit wird aber von Grimm, der in seiner Correspondance littéraire über die Instrumentalmusik in Paris leider fast ganz unausgiebig ist, indirekt Stamitzs Musik gegen die französische der Zeit ins Gefecht geführt. Hierzu erinnere man sich, daß eine der ältesten Pariser Sinfonie-Sammelausgaben, die bereits 1755 aus dem Besitz von Bayard in den von Venier überging (Sammelb. d. I. M.-G., VIII 3 [M. Brenet]), den Titel führt »La Melodia germanica« (darin Nr. 1, 3 und 5 von Joh. Stamitz) und daß die »Simphonies d'Allemagne« in Paris ein geläufiger Begriff wurden (S. 132); freilich tritt der Name Stamitzs gleich in Gesellschaft einer ganzen Reihe anderer Deutschen auf (Fr. X. Richter, Wagenseil, [Toeschi,] Holtzbauer, Filtz, Cannabich, Beck

usw.), die aber in der Mehrzahl persönliche Schüler Stamitzs sind. Staunend stehen wir heute vor den Hunderten von Sinfonien deutscher Komponisten, welche etwa seit der Mitte des Jahrhunderts Pariser, Londoner und Amsterdamer Verleger teils gruppenweise zu je sechs oder je drei von demselben Komponisten als ein Opus herausgaben, teils in großen Sammelausgaben, aber jede Sinfonie einzeln (Simphonie périodique, engl. Periodical Overture, da programmäßig alle Monate [Bremner] oder gar alle Wochen [La Chevardière] eine neue Sinfonie erschien). Wenn in Thayers Beethoven I², S. 34 gesagt wird, daß »in jenen Tagen verhältnismäßig wenig Musik durch den Druck bekannt gemacht wurde und infolgedessen neue Formen und neue Stile nur langsam den Weg zu allgemeiner Anerkennung fanden«, so beweist das, bis zu welchem Grade jene fieberhafte Tätigkeit der ausländischen Verleger in dem Massenvertriebe von Sinfonien, Trios, Sonaten, Konzerten usw. gerade deutscher Komponisten im Laufe des 18. Jahrhunderts ganz und gar in Vergessenheit geraten war. Die deutschen Verleger waren allerdings in dieser Zeit wenig unternehmungslustig und z. B. Breitkopf in Leipzig beschränkte sich in der Hauptsache auf den Vertrieb dieser fremdländischen, besonders der Pariser Ausgaben, die er 1762—1788 in seinen heute für uns so wertvollen thematischen Katalogen anzeigte.

Zunächst steht also die Tatsache fest, daß etwa seit 1750 (wenigstens nur wenig früher) deutsche Sinfonien zu drei, vier und mehr Stimmen (sehr bald überwiegend zu acht Stimmen, d. h. für Streichorchester, zwei Oboen und zwei Hörner) in ganz eminentem Maße die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen und daß an der Spitze der Namen der Komponisten regelmäßig der von Johann Stamitz erscheint, der allgemein als der Begründer der neuen Richtung hervorgehoben wird, um den sich persönliche und Geistesschüler scharen. Die Untersuchung der sehr selten gewordenen Werke Stamitzs, von denen aber heute eine stattliche Reihe durch Neudruck wieder bekannt geworden sind, hat ergeben, daß das Aufsehen, welches sie machten und der Beifall, welchen sie fanden, vollauf berechtigt ist. Johann Wenzel Anton Stamitz ist nach Ausweis des Kirchenbuchs zu Deutschbrod daselbst am 19. Juni 1717 geboren und nach Ausweis des Totenregisters der katholischen Stadtpfarrei zu Mannheim daselbst am 30. März 1757 begraben, also wahrscheinlich am 27. März 1757 (gerade 70 Jahre vor Beethoven) gestorben. Die Eintragung hat den Wortlaut:

Sepultus est *Joēs Stainmiz* Musices aulicae director, artis suae adeo peritus, ut similem sibi vix invenerit, rite provisus.
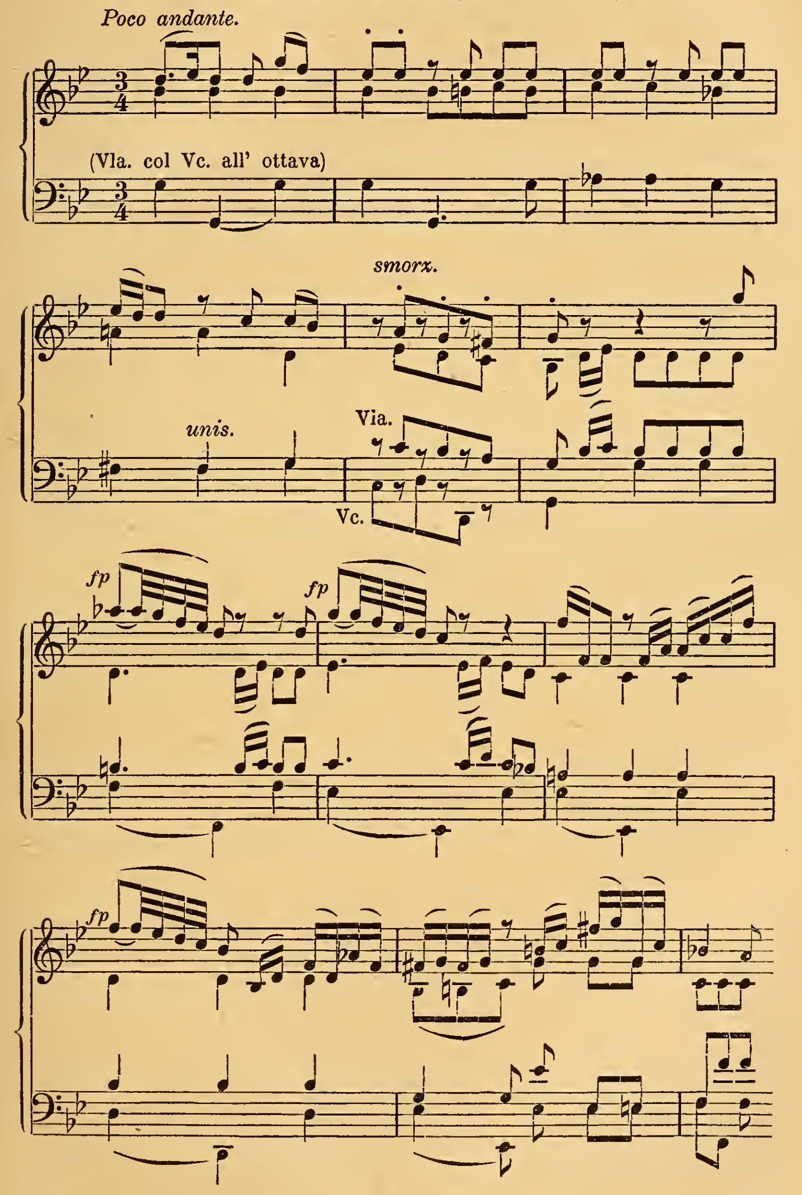
Die Schreibweise des Namens wechselt auch auf Handschriften seiner Werke zwischen Stamitz, Staimitz, auch Stainmitz und Steinmetz. Unter den in Breitkopfs themat. Katalog von 1762 angezeigten 6 Sinfonie del Steinmetz musico in Dresda (Ms.) befinden sich zwei als Op. 7^{IV} und Op. 8^{III} gedruckte von Joh. Stamitz; die andern mögen von einem Johann Erhard Steinmetz sein, der 1747—1751 der Dresdener »Jagdbande« angehörte.

Durch die mitgeteilten Dokumente sind alle irrigen Angaben, die sich in älteren Lexicis usw. finden, richtig gestellt, und vor allem die Konfusionen erledigt, welche durch Verwechselung und Vermengung von Johann Stamitz mit seinem ältesten Sohne Karl entstanden waren, der an Fruchtbarkeit seinen Vater bedeutend übertraf, an Genie aber nicht entfernt an ihn heranreichte. Da sowohl er als andere Schüler seines Vaters, besonders Christian Cannabich, sein Nachfolger in der Mannheimer Stellung als Kammermusikdirektor, den orchestralen Apparat der Sinfonien erweiterten, Sinfonien mit konzertanten Instrumenten schrieben usw., übrigens aber seinen Stil in allem Detail auffällig kopierten, so ist es ja begreiflich, daß die Werke des Begründers des neuen Stils allmählich gegen die seiner Nachfolger zurücktraten, zumal ja in damaliger Zeit, wo ständige Konzertinstitute erst zu entstehen anfingen, von einem Repertoire im heutigen Sinne noch nicht gesprochen werden kann und eo ipso das Neueste das weniger Neue beiseiteschob. Verwirrend hat sicher auch gewirkt, daß Karl Stamitz später, als auch sein Bruder Anton anfing Sinfonien herauszugeben, von diesem als ‚Stamitz ainé' unterschieden wurde. So kam es, daß der »ältere« Stamitz entweder Johann (der Vater) oder Karl (der ältere Sohn) sein konnte und daß schließlich ein späterer Wiener Druck der zwei Divertissements für Violine allein den Komponisten Johann Karl Stamitz nennt und auf dem Umwege über Dlabaczs Künstlerlexikon für Böhmen (1815—1818) der Doppelname Johann Karl für den Vater auch in Fétis' Biogr. univ. gelangte und über seine Lebensdauer die wunderlichsten Angaben in Umlauf kamen (nach Fétis: gest. 1761, nach Schilling: gest. 1770 usw.). Seit wir wissen, daß er bereits im März 1757 gestorben ist, erscheint die Bedeutung seiner nachweisbaren 45 Sinfonien und zehn Orchestertrios erst im rechten Lichte, da Haydn seine erste Sinfonie 1759 schrieb und Mozart erst 1756 geboren ist. In welches Jahr das erste Bekanntwerden von Kompositionen Stamitzs gesetzt werden muß, ist leider ganz unbestimmbar. Wir haben nur den sicheren Anhaltspunkt, daß Stamitzs Violinspiel 1742 bei der Kaiserkrönung Karls VII. in Frankfurt a. M. den damaligen Kurprinzen (1743 Kurfürst) Karl Theodor v. d. Pfalz so begeisterte, daß er ihn als Kammermusiker engagierte und 1745

zum Kammermusikdirektor (Leiter der Instrumentalmusik) machte. Erst 1747 findet auch **Franz Xaver Richter** Anstellung (als Sänger und Geiger) in der Mannheimer Hofkapelle, der ein Jahr später dann den Titel eines kurfürstl. Kammerkomponisten führt. Dieser neben Stamitz bedeutendste Repräsentant der Mannheimer Schule ist zwar acht Jahre älter als Stamitz (geb. 1. Dez. 1709 in Holleschau in Mähren, gest. 12. Sept. 1789 als Münsterkapellmeister zu Straßburg, welche Stellung er 1769 antrat), gehört auch keineswegs zu den bloßen Nachahmern und Nachfolgern von Stamitz, unterscheidet sich vielmehr von demselben durch eine ausgesprochene Eigenart, nämlich eine stärkere Neigung zu mehr kontrapunktischer Schreibweise im älteren Sinne, die möglicherweise sogar Einfluß auf Stamitzs spätere Werke gehabt hat, muß aber nichtsdestoweniger hinter Stamitz zurücktreten, da seine sehr viel ruhigere, gesetztere Manier niemals die faszinierende Wirkung hätte machen können, die für Stamitz feststeht. Es ist keineswegs ausgeschlossen, daß noch nachgewiesen werden kann, daß Trios und Sinfonien von Richter früher als solche von Stamitz in Paris gedruckt worden sind (vgl. Sammelb. d. I. M.-G., VIII 3 [M. Brenet] das Privileg vom 31. März 1744 an Dutés [Duter] zur Herausgabe von 12 Sinfonien Richters), aber das ändert nichts daran, daß doch Stamitz die Führerrolle hat. Richter steht dauernd der weich melodischen Erfindungsweise Pergolesis sehr nahe und schreibt auch wie dieser (in seinen Trios) besonders gern Sätze im fugierten Allabreve-Stil mit freien Partien. Die fortgeschrittene Formgebung des Sonatensatzes Stamitzs hat er im allgemeinen angenommen, stellt deutlich ein dem ersten gegensätzliches zweites Thema auf und hängt demselben hübsche kleingliedrige Epiloge an, zeigt auch Ansätze zu Durchführungen; aber das heftige Fluktuieren der Dynamik in kurzem Abstande hat er nur selten, so daß man deutlich empfindet, daß dasselbe nicht ursprünglich seinem Naturell eigen ist. Doch gelingt es ihm, wo es auftritt, immer noch besser als den jüngeren Mannheimern, die es mehr nachmachen als aus eigenem Können heraus mit Notwendigkeit entwickeln. Diese Wahrung seiner Selbständigkeit unterscheidet Richter sehr bedeutsam von allen anderen Vertretern der Mannheimer Reform. Richters sechs Streichquartette, die zwischen 1767 und 1771 in London bei J. Longman & Cie im Druck erschienen, aber möglicherweise ganz erheblich früher geschrieben sind, stehen in der Literatur ganz isoliert da als Frühdenkmäler echten Quartettsatzes mit konsequentester Durcharbeitung aller vier Stimmen. Sie sind **nicht beziffert** und ausdrücklich »for two Violins a Tenor and Violoncello« geschrieben. Ein paar Anfangstakte des
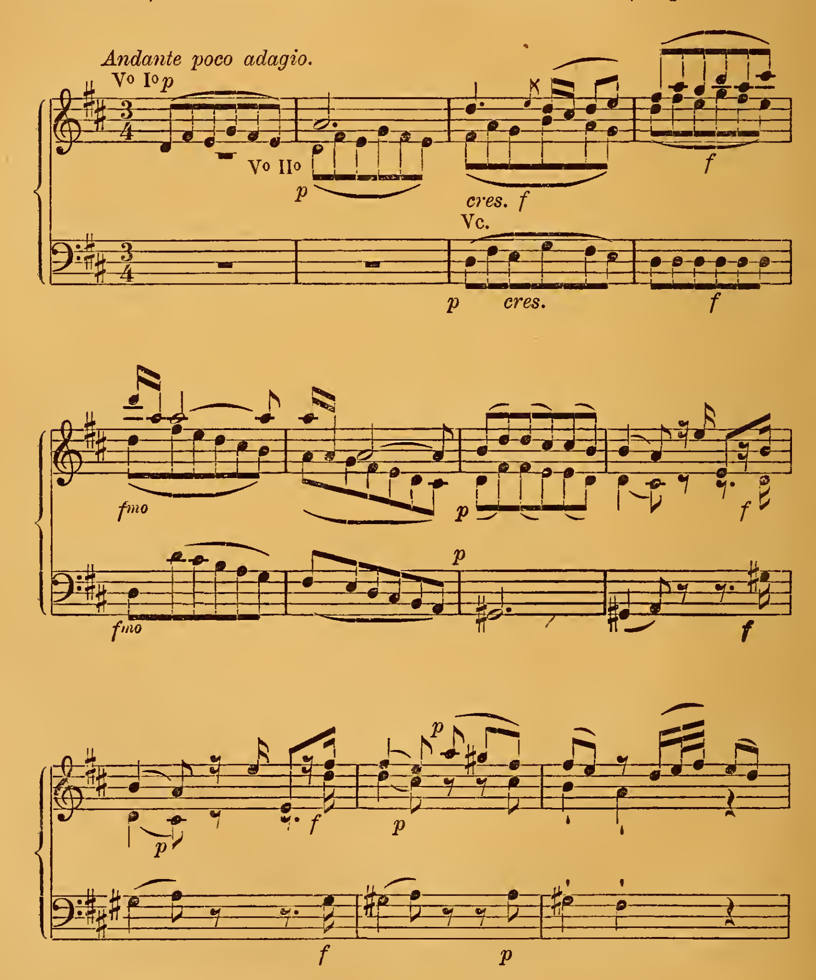
zweiten Satzes des zweiten Quartetts (*B*-dur) mögen hier Platz finden, zugleich als Beleg, wie gelegentlich Richter Stamitz wirklich nahesteht:
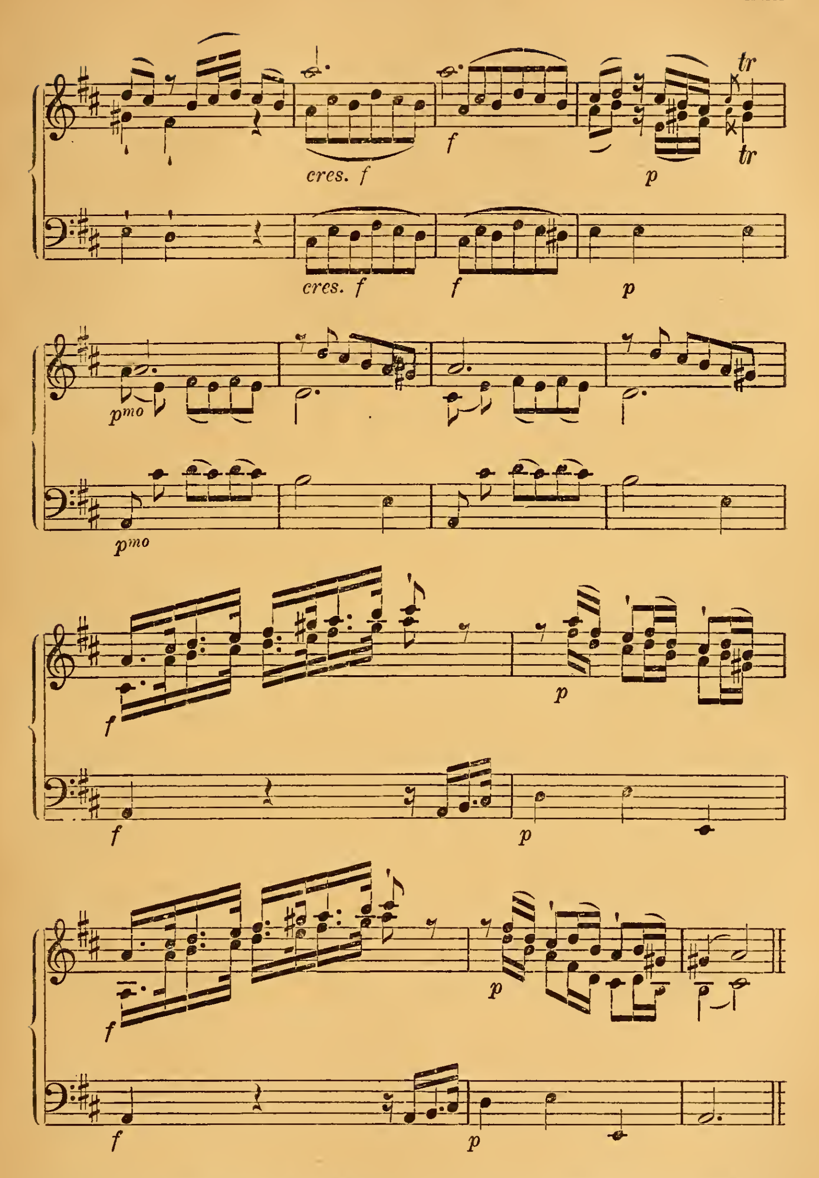
Franz Xaver Richter, Streichquartett Nr. II, 2. Satz.



Die sechs Quartette Richters werden in den bayrischen Denkmälern vollständig zur Veröffentlichung kommen.

Für Stamitz ist, wie gesagt, in erster Linie charakteristisch der starke Wechsel des Ausdrucks, das Umschlagen aus triumphierender Energie in weiches Bitten, aus lautem Jubel in bange Klage, aber mit einer überzeugenden Selbstverständlichkeit, welche die reich gespendeten Vortragszeichen beinahe überflüssig macht, wenigstens für uns Heutigen, die wir an seinen Stil durch Beethoven gewöhnt sind. Trotz dieses ihm eigenen heftigen Fluktuierens entfaltet aber Stamitz gelegentlich eine Großzügigkeit, die auch Beethoven nicht überboten hat, z. B. in dem Andante des *A*-dur-Trios, Op. 1 Nr. II:
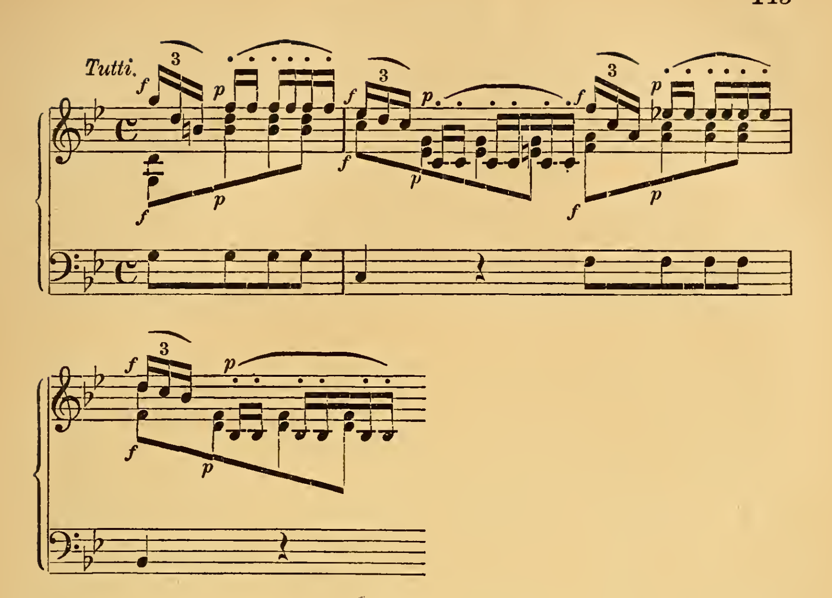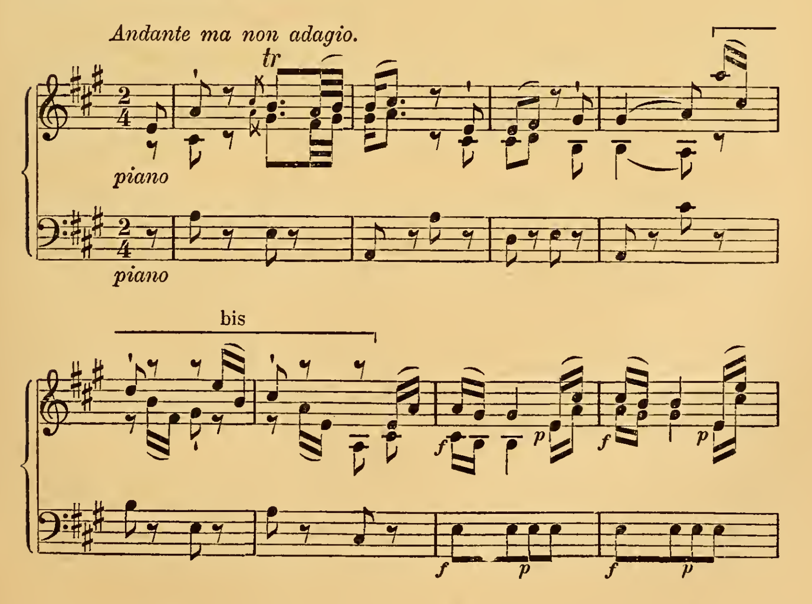




Durch meine Sammlung Collegium musicum und durch die drei Bände Mannheimer Sinfonien in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern ist ja genügend Material bequem zugänglich geworden, aus dem sich jedermann aus eigner Anschauung überzeugen kann, daß in dieser Musik uns wirklich ein neuer Geist entgegentritt und zwar einer, der
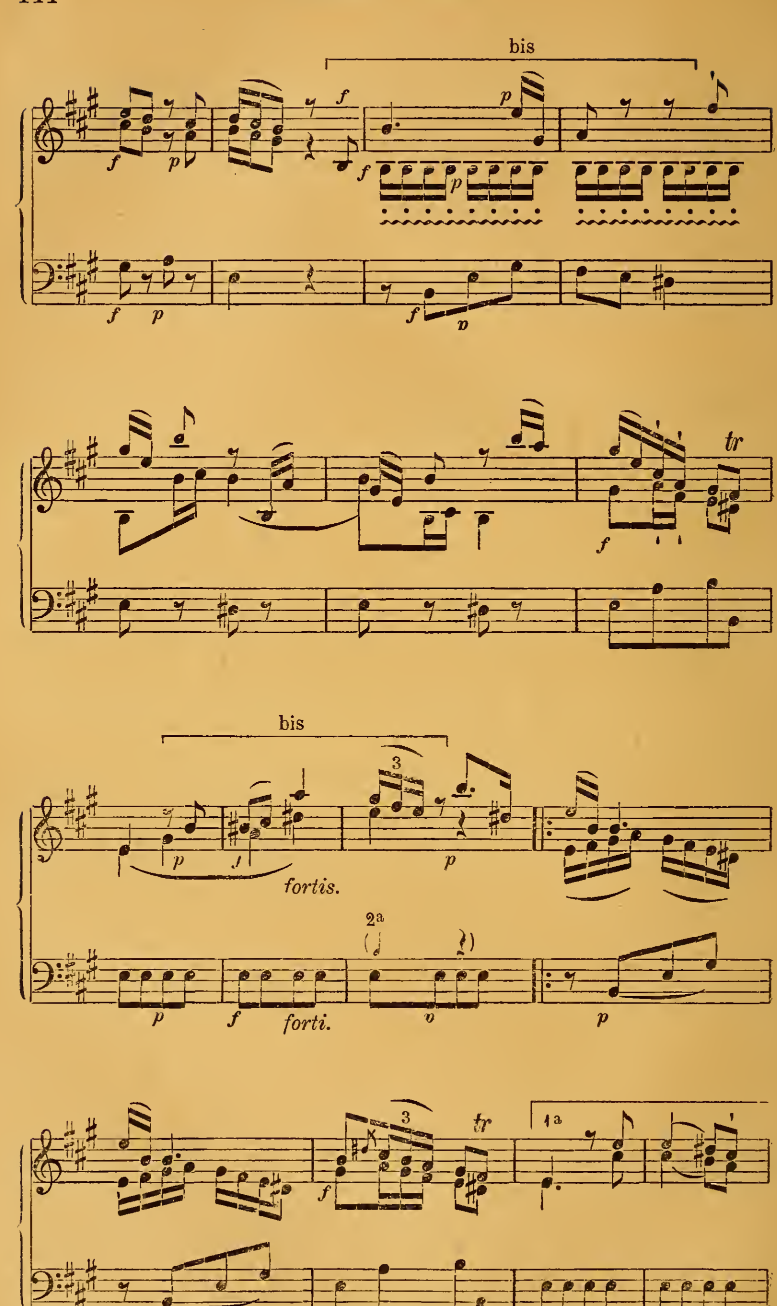
auf historischen Sinn und Anpassungsvermögen keinen Anspruch macht; Stamitz redet erstmalig eine dem heutigen Geschlecht durchaus wohlverständliche und vertraute Sprache. Da ist auch nicht der kleinste Rest mehr von konventionellem oder »gelehrtem« Wesen spürbar, sondern es pulsiert unausgesetzt ein warmblütiges Leben, ein leidenschaftliches Empfinden, der Musik als Künderin des Seelenlebens ist wirklich die Zunge gelöst. Man beachte wohl, daß der fugierte Stil bei Stamitz vollständig verabschiedet ist und daß auch kontrapunktische Manieren wie gehende Bässe oder obstinat durchgeführte Rhythmen usw. gänzlich fehlen; und doch, wer wollte verkennen, daß Stamitz den imitierenden Satz mit vollendeter Meisterschaft beherrscht, daß seine Schreibweise sich hoch erhebt nicht nur über die glatte Homophonie weitaus der Mehrzahl seiner Nachfolger, sondern auch über die inhaltlose Pseudopolyphonie der Epigonen der Altklassiker? Gleichviel ob er einen straff einhergehenden Allegrosatz oder ein in süßem Empfinden schwelgendes Andante oder Adagio, oder ein Menuett von distinguiertester Grazie und entzückender Koketterie oder ein im unaufhaltsamen Jubel dahinstürmendes Presto anfaßt, stets fesselt er das Interesse durch die so selbstverständlich scheinende Vielgestaltigkeit, die seine Ideen annehmen, durch immer neue überraschende Wendungen, die doch niemals gezwungen oder gesucht herauskommen, sondern stets mit dem Scheine der absoluten Notwendigkeit eintreten.
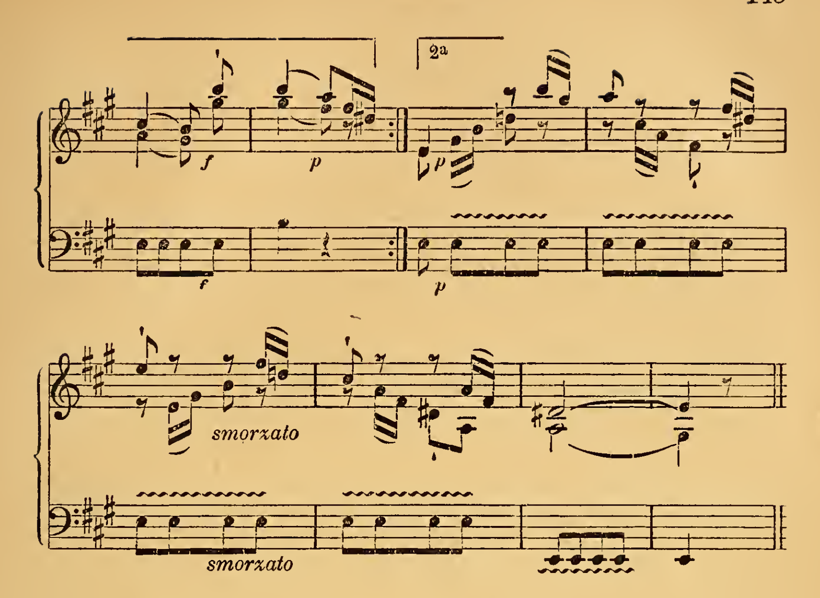
In vollkommenem Umfange wird man diese sehr weitgehenden Behauptungen ohne Einschränkung bewahrheitet finden durch Stamitzs Orchestertrios; wer diese kennt, wird aber auch in den Sinfonien und Konzerten überall die liebgewonnenen Züge seiner Originalität wiedererkennen. Doch soll nicht verschwiegen werden, daß der schwerfälligere Apparat des durch Bläser (Holz und Blech) verstärkten Orchesters den Ideen Stamitzs etwas von ihrem freien Schwunge benimmt. In den Violinkonzerten, die noch die Vivaldische Form wahren (mit wanderndem Tutti-Ritornell), hat natürlich der Virtuose das Wort, technische Schwierigkeiten aller Art, auch andauerndes Spiel in hohen Lagen absorbieren einen großen Teil des Interesses. Die feinen Abtönungen der Dynamik und die leidenschaftlichen *p f p*-Akzente sind da nur für die Tutti markiert, natürlich in der Voraussetzung, daß ein Künstler, der das Konzert zu spielen imstande ist, die notwendigen Nutzanwendungen für die Soli selbst zu machen weiß. So z. B. Takt 74 ff. des ersten Satzes des *B*-dur-Konzerts:
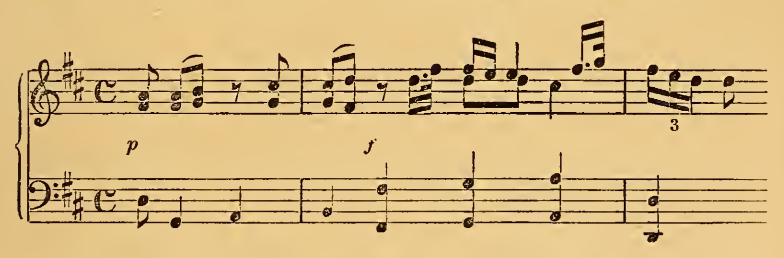


Daß Ph. Em. Bach Stamitzs Musik gekannt hat, ist zwar an sich selbstverständlich, läßt sich aber belegen durch einen wahrscheinlich als direkte Huldigung für den unlängst Verstorbenen gemeinten Anklang an das schöne Andante des *D*-dur-Trios Op. 1 IV von Stamitz. Stamitz schreibt:




bis
bis
fortis.
forti.
2a
1a



Das Adagio sostenuto der vierten der »6 Sonaten mit veränderten Reprisen« v. J. 1760 (Vorwort gez. 1. Sept. 1759) beginnt nämlich (vgl. dazu Takt 3—4 und 7—8 des Stückes von Stamitz):



Daß dieser für Ph. Em. Bach sehr merkwürdige nachsatzartige Anfang ein Zitat ist, wird niemand bezweifeln, der den Stamitzschen Satz kennt. Solche wärmeren Gefühlstöne schlägt Ph. Em. Bach sonst überhaupt kaum an; die Fortsetzung geht auch gleich in seine mehr französisch verschnörkelte und pathetische Manier über, und die Anfangsmotive kehren überhaupt nicht wieder.

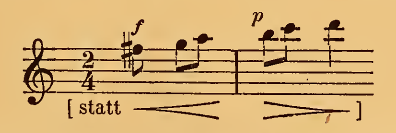
Wer Stamitzs Musik zuerst nur liest und erst dann sie hört, wird in hohem Grade überrascht sein über die Verstärkung ihrer Wirkung durch den lebendigen Klang. Es offenbart sich da mit zwingender Macht, daß sie aus dem Violinklange heraus geboren ist. Nur bei sehr wenigen älteren Meistern, z. B. Torelli in dem von Wasielewski und auch von G. Jensen herausgegebenen *D*-dur-

Concerto grosso, wird man ähnliche Überraschungen erleben. Soweit es sich nicht um speziell Virtuosenhaftes handelt, das nur der Violine in der speziellen Form möglich ist, hat man gewiß selbst bei Corelli und Abaco doch das bestimmte Gefühl, daß die Ideen mehr rein musikalisch konzipiert sind als gerade aus dem Wesen des Violinklanges heraus, und zwar darum, weil nicht die der Violine (überhaupt den Streichinstrumenten) so unbegrenzt mögliche dynamische Abtönung des Ausdrucks, sondern vielmehr ihre Fähigkeit, den Ton in gleichbleibender Stärke zu tragen, das die Erfindung beherrschende Prinzip ist. Der prägnante, 1772 von dem feinfühligen Kritiker des Mercure de France (S. 132) geprägte Terminus *d'une teneur* deckt tatsächlich dies Charakteristikum der älteren Erfindungsweise erstmalig bestimmt auf. Daß der Violinist Stamitz nicht der Erste gewesen ist, der die direkte Ausdrucksbedeutung der dynamischen Schwellungen im Vortrage zur Geltung brachte, darf zwar als selbstverständlich gelten; nicht nur Geminianis Schwellzeichen und Reichardts Hinweis (1776), daß das, was für den einzelnen so viel Mühe mache (!), doch dem ganzen Orchester möglich sei, wie man in Mannheim und Stuttgart gehört habe, auch nicht die Ausnahmserfolge einzelner Virtuosen, wie Tartinis mit seiner Hinlenkung des Interesses auf die Bogenführung beim Violinspiel, sind dafür die ersten Belege, sondern schon die große Wichtigkeit, mit der die Gesangsschulwerke seit Caccini das An- und Abschwellen der Töne behandeln, beweisen ja zur Genüge, daß auch älteren Zeiten die ästhetische Bedeutung der verschiedenen Dynamik nicht unbekannt gewesen ist. Dennoch steht aber die Tatsache fest, daß eine methodische Lehre der Verwendung der Dynamik im Dienste des Ausdrucks der älteren Zeit unbekannt ist, und daß auch die Notenschrift erst etwa seit 1600 dynamische Kontraste (forte, piano) anzeigt, und daß die Wortvorschriften crescendo und decrescendo für sukzessive Übergänge aus piano in forte und umgekehrt zuerst in den Instrumentalwerken der Mannheimer Schule auftauchen. Diese plötzliche stärkere Belastung mit neuen Zeichen ist aber hier ganz ebenso die Folge des Auftretens eines neuen Stils wie in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Florentiner Ars nova die ebenso plötzliche Häufung neuer Notenwertzeichen für die damals keimende eminente Bereicherung des rhythmischen Lebens.

Für denjenigen, welcher aus der eingehenden Versenkung in den Geist der Kompositionen Stamitzs die Überzeugung gewonnen hat, daß es sich für diesen Feuergeist wirklich um die Notwendigkeit handelte, den Aufzeichnungen seiner Ideen außer der Bestimmung der Tongebungen und ihrer rhythmischen Ordnung auch

Andeutungen der in seiner Phantasie mit ihnen verwachsenen dynamischen Nüancen beizugeben, erscheint es aber geradezu selbstverständlich, daß er persönlich diese folgenschwere Neuerung in die Notenschrift bringen mußte. Gewiß drängte die Zeit auf diesen Fortschritt hin, und wir haben ja auch zusammengetragen, was dafür sich beibringen ließ. Alle Versuche, seine Persönlichkeit dabei aus dem Spiele zu lassen, scheitern aber an der Erkenntnis, daß bei keinem Zeitgenossen die musikalischen Ideen selbst so gebieterisch das neue Mittel der Notierung fordern wie bei ihm. Wer einmal die faszinierende Wirkung erlebt hat, welche gleich das erste der sechs Trios durch die Steigerungen des Violintons zum Fortissimo und das Wiederhinschwinden ins Pianissimo bringt, für den sind diese dynamischen Eigenschaften derart untrennbar mit den musikalischen Ideen selbst verbunden, daß er jede Antastung derselben als Barbarei empfindet.

Es ist aber wohl zu beachten, daß Stamitzs Op. 1 keineswegs die Neuerung gleich radikal durchführt. Die Zeichen < und > kommen in demselben überhaupt noch nicht vor, und auch die Wortvorschriften crescendo (stets in der Abkürzung cres f mit Markierung des Höhenpunkts durch F oder fortis., fort^{mo}, for^{mo}, f^{mo}) und rinforzando (rinf., erst später auch rf, das nicht mit sf zu verwechseln ist, da es nicht einen starken Akzent, sondern die Schwellung, das crescendo für eine einzige oder nur wenige Noten fordert, nach denen der Ausdruck plötzlich ins Piano umschlägt) sind noch sehr dünn gesäet, und sehr häufig sind nur die Etappen P F FF markiert, zwischen denen das crescendo aber subintendiert ist; die Vorschrift decrescendo oder diminuendo kommt überhaupt noch nicht vor (später stets als decres.), wohl aber die Etappen P, pianis., smorzato. Meist schlägt das Forte oder Fortissimo gleich ins Piano oder gar Pianissimo um, oft genug in der Form des sogenannten Beethovenschen Piano (Auftakt crescendo, Schwerpunkt gleich piano statt forte), z. B. im Andante des *C*-dur-Trio Op. 1^{I}:



Sehr mit Recht weist Alfred Heuß (»Über die Dynamik der Mannheimer Schule« in der Riemann-Festschrift S. 433 ff.) darauf hin, daß Beethoven in mehr als einer Beziehung ohne eigentliche Vermittelung durch Mozart und Haydn direkt an die Mannheimer, d. h. an J. Stamitz anknüpft. Das gilt besonders auch für die sogenannte »durchbrochene Arbeit«, die Beteiligung mehrerer Stimmen

an der Melodieführung (sozusagen in der Manier des Hoketus des 12.—13. Jahrhunderts) und für die raffinierte Ausbeutung von Pausenwirkungen. Das schluchzende Hinsinken von Melodieschlüssen wie im *C*-dur-Trio Op. 1^I direkt vor Beginn des zweiten Themas des ersten Satzes:



oder im Larghetto des *F*-dur-Trio Op. 1^III, im Andante des *D*-dur-Trio Op. 1^IV, im Lento des *B*-dur-Trio Op. 1^V, im Larghetto des *G*-dur-Trio Op. 1^VI hat starken Einfluß auf Beethovens Schreibweise gewonnen.

Diese wenigen Andeutungen müssen genügen, begreiflich zu machen, warum Stamitz als der Begründer eines neuen Stils gelten muß und dafür kein anderer seiner Zeitgenossen ernstlich in Frage kommen kann. Die Versuche, statt Mannheim Wien zur Wiege des neuen Stils zu stempeln, welche G. Adler mit Bd. XV 2 und XVIII 1 (Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, I: Monn, Schlöger, Starzer, Wagenseil, G. Reutter jun., II: ausschließlich Werke von G. M. Monn) gemacht hat, fallen darum ins Wasser, weil sie das, worauf es eigentlich ankommt, aus dem Auge verlieren, nämlich das starke Sichgeltendmachen individuellen Ausdrucks, das unaufhaltsame Vordringen der Subjektivität. Ich gebe gern zu, daß ich durch meine Ausführungen über die »Manieren« der Mannheimer das Interesse über Gebühr auf Begleiterscheinungen, Idiotismen gelenkt habe, wie mir Heuß (a. a. O.) vorwirft; das geschah in dem begreiflichen Bestreben, umständlich nachzuweisen, wieviele der Komponisten der Zeit nach 1750 im Fahrwasser der Mannheimer segeln. Da wohl die Nachahmung solcher Äußerlichkeiten, zu denen aber auch die schroffen Wechsel der Dynamik in kurzem Abstande gehören, leicht gelingt, die Hauptsache aber, der Geist, der in dem neuen Stile sich geltend macht, damit freilich nicht ohne weiteres auf die Nachahmer übergehen kann, so ersteht zunächst nur ein ausgesprochenes Epigonentum, das in allen erdenkbaren Varianten wiederholt, was der epochemachende Meister zuerst und besser gesagt hat, wobei nur wenige sich finden, die dem etwas Beachtenswertes hinzuzufügen haben. Außer dem bereits genügend charakterisierten und zweifellos hoch einzuschätzenden Fr. X. Richter sind als solche zu nennen der nicht zur Reife gelangte, schon 1760 wahrscheinlich im Alter von etwa 30 Jahren oder noch jünger gestorbene Schüler Stamitzs

Anton Filtz, der zwar genial veranlagt war, aber im Satz es über eine primitive Anfängerschaft nicht gebracht hat, weiter Johann Schobert, der den Mannheimer Stil auf die Klavier- und Ensemblemusik übertrug und der eigentliche Begründer der systematischen Pflege der Kammermusik mit obligatem Klavier wurde (auch er starb bereits 1767 im blühendsten Mannesalter); Johann Christian Bach, der von der italienischen Oper aus früh zum Mannheimer Instrumentalstil übertrat (gest. 1782); Luigi Boccherini, dessen Raffinement in der Bezeichnung der Dynamik seiner Streich-Quartette, -Quintette und -Trios ein Rätsel war, bis sich herausstellte, daß sein gesamtes Schaffen in die Zeit nach Stamitzs Tode gehört (geb. 1743, gest. 1805; Op. 1 erschien 1768); Christian Cannabich (1731—1798) und Karl Stamitz (1746—1801) haben zwar den Orchestersatz gefördert und einzelne sich über den Durchschnitt erhebende Sinfonien geschrieben, stehen aber doch mit Giuseppe Toeschi (1724—1788), Franz Beck (1730—1809), Earl of Kelly (1732—1781), Anton Stamitz (1753—1827), Ernst Eichner (1740—1777) in einer Reihe als schablonenhafte Nachahmer von Stamitz. Ignaz Holzbauer (1711—1783), der 1753 als Theaterkapellmeister nach Mannheim kam, hat sich anscheinend erst seit dieser Zeit oder frühestens während seiner Stuttgarter Tätigkeit (1750—1753) der Mannheimer Richtung angeschlossen (er ist am bekanntesten durch seine deutsche große Oper »Günther von Schwarzburg«, Mannheim 1776). Mozarts Vater Leopold Mozart (1719—1787) untersteht ganz deutlich dem Einflusse der Mannheimer Schule (ausgewählte Werke in den D. d. T. i. B., IX 2), vollends gilt das von dem Wiener Leopold Hoffmann (1730—1793), den auch die Zeitgenossen stets in einem Atem mit Filtz und anderen Mannheimern nennen, aber auch von Joseph Mysliweczek (1737—1781) und von Karl Ditters (von Dittersdorf, 1739—1799), der zeitweilig mit Sinfonien und Quartetten verdientermaßen stärkere Beachtung fand und als Singspielkomponist Ansehen genoß (Doktor und Apotheker 1786). Georg Matthias Monn (1717—1750) war zwar ein recht respektabler Komponist, der gediegene Fugen für Streichinstrumente geschrieben hat, aber durchaus kein Stilreformator. Seine Sinfonien assimilieren sich allmählich der Mannheimer Art, haben aber auf exzeptionelle Wertung keinerlei Anspruch. Georg Christoph Wagenseil (1715—1777) ist durch eine sehr primitive und ärmliche Sinfonie, die neben je einer von Richter und Beck in Stamitzs Op. 5 aufgenommen ist, deutlich in die Gefolgschaft der Mannheimer gestellt, hat sich zwar in der Folge zu besseren Leistungen durchgearbeitet und auch als Komponist von Klavierkonzerten Respektables geleistet, hat aber auf

irgendwelche Führerrolle keinerlei Anspruch. Die Aufstellung einer besonderen »Wiener Schule« oder auch einer »österreichischen Schule«, von der gar die Mannheimer wegen der in ihr die Hauptrolle spielenden »Österreicher« Richter, Stamitz, Filtz und auch Schobert einen auswärtigen »Setzling« vorstellen, ist aus dem sehr einfachen Grunde abzulehnen, weil für diese Ausgewanderten so wenig wie für die im Lande Bleibenden ein Bildungszentrum erweislich ist, vor allem gewiß nicht Wien. Will man durchaus eine Wiener Schule konstruieren, so sind deren Repräsentanten im 18. Jahrhundert vor allem Fux, die beiden Reutter, Wagenseil, und weiterhin die Gaßmann, Albrechtsberger, Weigl, Schenck, d. h. Männer konservativer Richtung und von bescheidenem Talent, denen umstürzlerische Ideen durchaus fern lagen, und die gegenüber den neuen Größen der musikalischen Kunst sich in der passiven Opposition befanden. Weder Gluck noch Mozart ist in Wien geschult, aus einer bodenständigen Wiener Kunst herausgewachsen; das Schicksal führt diese hochbedeutenden Meister in ähnlicher Weise in der Kaiserstadt Wien zusammen mit Joseph Haydn, wie die kleine kunstsinnige Residenz Mannheim die Stamitz, Richter, Filtz, Holzbauer usw. zusammenführte, von denen keiner ein geborener Mannheimer war. Daß durch die großen Klassiker die Bedeutung Wiens als Musikzentrale weit über die Mannheims hinauswächst, wird niemand zu bestreiten sich unterfangen; ebensowenig sollte aber ein unbefangener Sinn bestreiten, daß diese Bedeutung Wiens erst ein paar Dezennien später ihren Anfang nimmt, und daß die *Sinfonies d'Allemagne*, die um 1750 das Ausland in Ekstase versetzen, nicht Wiener, sondern Mannheimer Sinfonien sind. Wird doch in ganz ähnlicher Weise speziell auf dem Gebiete der Oper Paris Weltzentrale mit freier Konkurrenz von Meistern deutscher, italienischer und französischer Nationalität (Gluck, Piccini, Sacchini, Salieri, Vogel, Cherubini, Lesueur, Méhul, Spontini usw. usw.). Daß da der Begriff einer »Schule« versagt, ist klar; er versagt aber auch bereits für Wien. Man tut darum besser und nützt der historischen Erkenntnis mehr, wenn man, anstatt die in einer Stadt oder einer Landschaft durch mancherlei Umstände zusammengeführten Komponisten zu Schulen zusammenzupferchen, vielmehr den Einflüssen nachgeht, welche einzelne Meister, gleichviel ob am Orte oder weit in die Ferne wirkend, ausgeübt haben. Daß z. B. auch François Joseph Gossec der Schule Stamitzs zugezählt werden muß, stellt ja bereits der Mercure de France 1772 fest; ebenso dokumentiert sich der Brüsseler Pierre van Malder (1724—1768) mit seinen Sinfonien durch auffällige Zitate als Geistesschüler von Stamitz.

Daß die starke Einwirkung der Persönlichkeit Stamitzs allmählich ihr Ende erreicht um die Zeit, wo Joseph Haydn aus bescheidenen und von der Welt noch nicht beachteten Anfängen heraus sich zu einem Meister von Stamitz weit überragender Größe entwickelt, versteht sich von selbst. Doch kam das durchaus nicht mit einem Male, sondern ganz allmählich. Ein Pariser Verleger zeigt Ende der sechziger Jahre an »Les maîtres inconnus mais bons à connaître« und nennt dabei Haydns Namen! Wichtig ist auch die Aussage des Bonner Korrespondenten von Spaziers Berlinischer musikalischen Zeitung 1794 S. 160 (dat. 19. Okt. 1793): »Haydn fängt man an neben Cannabich, Karl Stamitz und Konsorten zu dulden«; so geschrieben ein Jahr nachdem Beethoven von Bonn nach Wien übergesiedelt war! In Paris und London dachte man freilich um diese Zeit über Haydn (und Mozart) bereits ganz anders, und der Glanz der Mannheimer war bereits verblichen.

§ 101. Die Regeneration der Oper. Gluck.

Die mancherlei auf verschiedenen Gebieten gleichzeitig sich geltend machenden Regungen zugunsten einer Zurückwendung von überlebten Formen zu einer schlichten Aussprache des Empfindens, welche wir oben (§ 98) andeutend aufgewiesen haben, erstarken in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fast plötzlich und führen zu radikalen Wandlungen des musikalischen Geschmacks. Speziell für das Gebiet der dramatischen Komposition läßt sich das Wesen des sich vollziehenden Umschwungs kurz dahin definieren, daß die Herrschaft des Gesangsvirtuosentums auf der Bühne gebrochen wird und die Komponisten aufhören, sich in dessen Dienst zu stellen. Freilich genügte nicht der gute Wille der Komponisten, sich nicht länger der Tyrannei der Kastraten und Primadonnen zu unterwerfen, zur Herbeiführung eines solchen Umschwungs, sondern es bedurfte dazu der Mithilfe breiter Schichten des Musik genießenden Publikums. Erst als dieses anfing, der ewigen Rouladen und Tiraden überdrüssig zu werden, wurden Reformen möglich. Darin liegt die eminente Bedeutung der elementaren Erfolge der neapolitanischen Intermezzi, der englischen Ballad-Operas, der französischen Opéras bouffons und der deutschen Singspiele. Die merkwürdige Entwickelung der italienischen Oper von überspannten ästhetischen Idealen eines antikisierenden rezitierenden Stils zu einwandfreien melodischen Formgebungen von hohem Kunstwerte haben wir eingehend verfolgt, auch im Auge behalten, daß schon in der Zeit der Entstehung der Oper, aber nicht in ihrem Rahmen, sondern auf dem Gebiete der vokalen Kammermusik,

das schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts sich an den Meisterwerken der Polyphonie versündigende Unwesen der Verbrämung mit allerlei überladenem Passagenwerk weiterblühte. Daß dasselbe aber doch auch in die Oper eindrang und den schönen Gesundungsprozeß bereits in den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts ernstlich gefährdete, ist leider eine Tatsache. Der Umfang, in welchem die Komponisten diesem Zuge der Zeit nachgaben, ist aber der wichtigste Wertmesser für ihre Größe. An der rechten Stelle ist zwar selbst die ausgesprochene Bravour-Koloraturarie noch ohne ernstliches ästhetische Bedenken hinzunehmen, sofern ihr durch Stücke gediegener kontrapunktischen Faktur die Wage gehalten wird wie bei Legrenzi, Stradella, Pallavicino, Steffani, Scarlatti und Händel. Gewinnt sie die Überhand, und sinkt das Niveau der Gesamtfaktur zu glattem homophonen Wesen wie bei den späteren Venezianern und dem Gros der Neapolitaner, so ist der Gipfel überstiegen, und es geht schnell bergab. Erst damit ist die Oper in dem Stadium angekommen, das den Widerspruch herausfordert. Des, wie ja nicht in Abrede zu stellen, etwas pedantischen Benedetto Marcello Satire »Il teatro alla moda« (1721) gibt das Signal, daß dieser Moment eingetreten ist; leider war Marcello persönlich nicht in der Lage, durch besseres Beispiel dem Verfalle Einhalt zu tun, da seiner kompositorischen Begabung ziemlich enge Grenzen gezogen waren. Seine Stimme war darum die eines Predigers in der Wüste und die schablonenhafte Mache der nur auf die Sänger zugeschnittenen Heldenopern dauerte ungestört weiter. Aber aus den unscheinbaren Anfängen der die seriöse Oper parodierenden neapolitanischen Opera buffa, als deren bedeutsamer Ausgangspunkt Pergolesis La serva padrona (1733) gilt, erwuchs der seriösen Oper ein gefährlicher Rivale, der schließlich ihren Sturz herbeiführte. In der Opera buffa ist leitende Tendenz eine wenn auch harmlose, aber amüsante wirkliche Handlung mit bewußt sich in Gegensatz zu dem gespreizten Wesen der Opera seria setzenden schlichten liedmäßigen Gesängen und gelegentlicher Einführung von outrierten Vertretern des Stils der seriösen Oper zu schärferer Markierung des Gegensatzes. Die stereotype Form der da capo-Arie ist beiseitegeschoben und macht leichter wechselnden Formen Platz, und gleich einer der ersten Vertreter, Nicolo Logroscino, führt auch das mehrgliedrige, lebensvolle Finale ein, das die namhaftesten nächsten Vertreter der Gattung, Nicola Piccini, Pietro Guglielmi, Pasquale Anfossi, Giovanni Paesiello und Domenico Cimarosa, auch der Venezianer Baldassare Galuppi in seinen späteren Opern, weiter ausbildeten. Das Finale und die lebendiger gestalteten Ensembles übernahm auch die Opera seria

bald von der Opera buffa, ohne aber darum ihre Gesamthaltung einschneidend zu verändern. Das wichtigste, die wirkliche Komik, das Parodistische, konnte sie natürlich nicht aufnehmen. Auch die Einsetzung der Stimmen in ihre natürlichen Rechte, die Ausschaltung der Kastraten als Liebhaber und ihre Ersetzung durch Tenöre und die prächtigen neuen Figuren der Buffo-Bässe und Buffo-Tenöre mußte sie sich versagen, da dieselben die Hauptrollen gefährdeten. Die italienische Opera buffa führt nun freilich nicht direkt zum Sturze der Opera seria, sondern tritt in ihrer ausgewachsenen Gestalt nur als eine minder anfechtbare Nebenerscheinung neben dieselbe. Folgenschwerer wurde aber die durch die Aufführung von Pergolesis La serva padrona und Il maestro di musica in Paris 1752 (durch eine italienische Buffonistentruppe) hervorgerufene Entstehung der französischen komischen Oper oder, wie sie zunächst heißt, Opéra bouffon. Kein Geringerer als Jean Jacques Rousseau machte den Anfang mit der Komposition eines kleinen Singspiels »Le devin du village« (Der Dorfwahrsager, 1753 aufgeführt) und trat auch mit Baron Melchior Grimm sogleich schriftstellerisch gegen die alte ernste Oper auf, die in Frankreich ebenfalls, wenn auch in anderen typischen Formen (denen der Lullyschen Musiktragödie) erstarrt war. Rousseaus eigene kompositorische Begabung war zwar nicht bedeutend; aber sein Beispiel und Wort riefen eine förmliche Bewegung (den sogenannten Streit der Buffonisten und Antibuffonisten) hervor, welche eine Flut von harmlosen Singspielen brachte, die in ähnlicher Weise an Stelle der alten abgelebten historischen und mythologischen Stoffe kleine Liebesintrigen, vorzugsweise ländlichen Milieus oder mit Gegenüberstellung höfischen oder städtischen Wesens und schlichter Bauernmädchen und Bauernburschen setzte (wofür Legr. Vinc. Ciampis Opera buffa »Bertoldo alla corte« [Venedig 1747] ein weiteres spezielles Modell abgab, zuerst nachgeahmt durch Favart als Ninette à la cour mit Musik von Egidio Romoaldo Duni, Paris 1754). Die Hauptkomponisten der erstarkenden französischen komischen Oper sind François André Danican Philidor (1726—1795), Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817), André Erneste Modeste Grétry (1741—1813) und François Joseph Gossec (1734—1829). Zu den ersten Begründern gehört auch Antoine d'Auvergne (1713—1797) mit Les troqueurs und La coquette trompée (beide 1753), der aber übrigens fortfuhr, im Stile Lullys und Rameaus zu komponieren. Die die große Oper parodierende Tendenz sowohl der neapolitanischen Opera buffa als des französischen Singspiels trat zwar bald in den Hintergrund, aber der bleibende Gewinn war die Zuführung frischen Blutes und erneuter Lebenskraft für die

Oper, die Erschließung ganz neuer Stoffkreise und damit die Erweckung eines lebhafteren Interesses sowohl für die poetische als die musikalische Faktur der Werke; wichtig ist auch, daß dabei das Parlando in ähnlicher Weise wie 200 Jahre früher durch Jannequins und seiner Genossen Chansons auffällig in den Vordergrund trat.

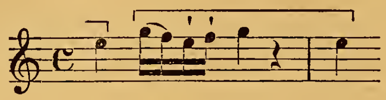
Gerade in die erste Zeit der französischen Opera bouffon fällt nun aber die Anstellung Glucks, der sich 1750 nach einem buntgestaltigen Wanderleben in Italien, England und Norddeutschland (zuletzt als Dirigent der Mingottischen Truppe) in Wien seßhaft gemacht hatte, als Kapellmeister der Hofoper in Wien. Die sensationellen Erfolge des neuen Pariser Operngenres veranlaßten eine Reihe von Aufführungen solcher Stücke bei Hofe (im Schloß Laxenburg) teils mit Einlagen von Gluck (Les amours champêtres 1754, Le Chinois poli en France 1754, Le déguisement pastoral 1756, On ne s'avise jamais de tout 1761), teils von ihm ganz neu komponiert (La fausse esclave 1758, L'île de Merlin 1758, L'arbre enchantée 1759, L'ivrogne corrigé 1760, Le cadi dupé 1761, La rencontre imprévue 1764). Schwerlich ist es zufällig, daß gerade in der Zeit dieser intensiven Beschäftigung mit dem französischen Singspiel Glucks Idee einer Reform der italienischen Opera seria entsteht. Wie groß daran der Anteil von Raniero da Calzabigi gewesen ist, der auf alle Fälle nicht nur sein Textdichter, sondern auch sein erster Berater für die musikalische Durchführung der Reform war, mag eine offene Frage sein. Genug, Gluck wandte sich von der Schabloneoper, die er bis dahin wie ein echter Italiener und wie Hasse und andere italienisch geschulte Deutsche gepflegt hatte, ab und trat in den drei Opern Orfeo (1762), Alceste (1767) und Paride ed Elena (1770) mit reformatorischen Ideen hervor, die er in den Vorreden zu Alceste und Paris und Helena ausführlich motivierte. Wenn er sich dabei beinahe zum Wortlaut der Vorreden Peris und Caccinis zu ihrer Euridice von 1600 versteigt, so legt das wohl den Gedanken nahe, daß Calzabigi diese wohl kannte. Auch die Wahl der drei antiken Stoffe deutet darauf. In Wirklichkeit dachten aber beide nicht daran, die Oper noch einmal auf den Standpunkt ihrer ersten Anfänge zurückzuschrauben, und auch mit Glucks »vergessen, daß er Musiker sei«, ist nicht wieder ein ähnlich asketischer Verzicht auf rein musikalische Gestaltung gemeint, wie ihn Peri und Caccini wirklich versuchten. Die Kluft, welche Glucks Musik von derjenigen der Schöpfer der Oper trennt, ist doch viel größer als die ihn von der der Zeit um 1700 trennende. Die Spitze seiner Reform ist nicht sowohl gegen die Arien-Oper als gegen das Koloratur-Unwesen

und gegen die Herrschaft der Kastraten und Primadonnen gerichtet. Allerdings brach er auch mit der da capo-Arie, führte den Chor wieder ein und erhob zum obersten Prinzip die Stellung der Musik in den Dienst des dramatischen Ausdrucks. Das alles bedeutet aber noch nicht einmal ein volles Zurückgehen auf den Standpunkt der Oper Lullys, dem ihn aber seine weiteren für Paris geschriebenen Reförmopern noch ein Stück näher brachten. Aber freilich eine gesunde und hochnötige Emanzipation von der Knechtschaft der Komponisten im Dienste der Sänger bedeutet sein Vorgehen gewiß, und das haben auch die italienischen Sänger sehr wohl durchgefühlt, die sich heftig gegen seine Neuerungen stemmten. Daß Kaiser Franz I. ihm seinen Beistand lieh, den Widerstand der Sänger zu überwinden, ist ihm hoch anzurechnen.

Gleich der Erfolg des »Orpheus« bewies, daß die von ihm eingeschlagene Richtung eine Forderung der Zeit war, aber auch, daß doch die Italiener noch einen sehr starken Anhang hatten, dessen Überwindung Zeit forderte. Die fünf Jahre zwischen dem Orpheus und der Alceste, die wieder mehrere Werke herausbrachten, in denen von seinen Reformideen wenig oder nichts zu spüren ist, reden da eine beredte Sprache. Aber der Orpheus machte seinen Weg und zwar nicht nur in italienischer Sprache, sondern auch in deutscher Übersetzung, und die noch stärker den gewohnten Singsang durch ernste, schlicht ausdrucksvolle Musik ersetzende Alceste verstärkte die zum Durchbruch kommende Überzeugung, daß man es in Glucks Neuerung mit etwas zu tun hatte, das weit über die Bedeutung eines Kuriosums hinausging, daß man vor einer Wendung in der Gesamthaltung der Oper stand. Die den Partituren beigegebenen Vorworte ließen auch keinen Zweifel darüber, daß es auf eine solche abgesehen war. Durch Aufdeckung des Programms wurde natürlich aber der Widerstand erst recht herausgefordert und eine förmliche Parteibildung für und wider Gluck veranlaßt.

Sehr ins Gewicht fiel dabei auch die erhöhte Bedeutung, welche Gluck dem Orchester gab. Gluck selbst wies in der Vorrede der Alceste darauf hin, daß die Ouvertüre dem Inhalt der Oper angemessen sein und auf denselben vorbereiten müsse, ein Gedanke, der, so nahe er an sich liegt, den italienischen Opernkomponisten ganz aus dem Gesichtskreise entschwunden war. Die Ouvertüren zu Orpheus und Alceste stehen aber nicht auf dem Boden der neapolitanischen, sondern auf dem der Mannheimer Sinfonien (d. h. natürlich von deren ersten Sätzen), haben ein gegen das erste kontrastierendes zweites Thema und lassen deutlich die beiden Teile der Sonatenform erkennen. Die Ouvertüre zu Orpheus verhüllt baer

die Form einigermaßen durch die obstinate Festhaltung des Kopfmotivs:
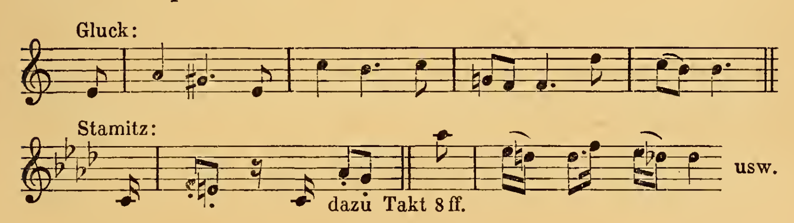


wohl in Nachfolge von Stamitz, der im *C*-dur-Trio Op. 1[I] das



ähnlich immer wieder als leitenden Faden aufnimmt. Eine eingehende Analyse versage ich mir; es sei nur darauf hingewiesen, daß der Bereich des ersten Themas bis Takt 20 reicht; Takt 21 bringt das zweite Thema, das zwar durch »dolce« als solches kenntlich gemacht ist, aber nur wenig gegen das erste absticht. Schon Takt 28 tritt dann das Kopfmotiv wieder in Aktion und dominiert nicht nur in der epilogischen Schlußpartie bis Takt 42, sondern auch in der bis Takt 69 reichenden Durchführung. Takt 70 kehrt das erste und schon Takt 80 das in die Haupttonart transponierte zweite Thema wieder, und der Rest verläuft, getreu dem ersten nicht durch Reprise abgeschiedenen Teile nachgebildet, mit nur zwei Takten Schlußverbreiterung. Die Sonatenform ist also sogar nicht unerheblich gegenüber den Trios Op. 1 von Stamitz fortentwickelt, tritt aber doch bei weitem nicht so klar hervor. Außer der zu aufdringlichen Weiterverwertung des Kopfmotivs ist daran auch Glucks noch nicht ganz zur Reife gediehene Disposition über die dynamischen Mittel schuld. Durchschaut man aber erst vollständig die Struktur, so läßt sich die Ouvertüre recht wohl plastisch so herausarbeiten, daß die Form dem Hörer deutlich wird. Daß der zweite Teil nicht mit dem transponierten Anfange des ersten, sondern mit der transponierten und frei veränderten Verwertung der Motive von Takt 15 ff. beginnt, prägt sofort sehr schön den Durchführungscharakter aus.

In der Alceste-Ouvertüre beginnt der zweite Teil mit der Transposition des Hauptthemas, ist aber dann durchführungsartig erweitert und bringt das zweite Thema in der Haupttonart. Auch schickt sie dem Haupttempo (Andante) eine kurze, langsame Einleitung (Lento) voraus, die fast wie ein Überbleibsel der französischen Ouvertüre anmutet, aber vielmehr doch selbst den Themakopf vorstellt und daher zu Beginn des zweiten Teils transponiert wiederkehrt. Dagegen ist die Andante-Einleitung der Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis wirklich eine Einleitung und stellt sich heraus als

Vorausnahme des Anfangs der ersten Szene (Rezitativ des Agamemnon). Das Kopfthema des Allegro ist ausgesprochen mannheimisch. Da Gluck 1759 für Mannheim (Schwetzingen) seine Cythère assiégée komponierte, so besteht ja über seine Bekanntschaft mit der Mannheimer Musik kein Zweifel, und die zahlreichen Anklänge auch seiner Melodik an die mannheimische bestätigen das bestens. Die Ouvertüre zu Paris und Helena ist nicht so übersichtlich gebaut, da sie zwar im ₵-Allegro *C*-dur mit zwei kontrastierenden Hauptmotiven operiert, die aber beide zuerst in der Haupttonart auftreten und dann durchführungsartig durch andere Tonarten wandern, ohne daß die erste Gestalt wiederkehrt; ein kurzes Andante $^3/_4$ *A*-moll und ein leichtbeschwingtes Rondo Allegro $^3/_8$ *C*-dur folgen dem Allegro und zwar ohne Abschlüsse, direkt aus dem ersten in das zweite und dritte Tempo übergehend, nach Art der alten Kanzonen, doch wohl mehr im Anschluß an Fr. X. Richter, der einige Male ähnlich die Sätze der Sinfonie direkt verbindet. In dem Andante-Teile fällt ein Anklang an das Larghetto von Stamitzs *F*-dur-Trio Op. 1^{III} auf:



(bei beiden Komponisten mit bebender Tonrepetition in der Mittelstimme). In der lebensvollen Führung der Bässe steht Gluck hinter Stamitz und auch hinter Fr. X. Richter zurück, macht aber auch darin vom Orpheus bis zur Iphigenie in Aulis sehr bemerkenswerte Fortschritte. Übrigens sei nicht übersehen, daß Glucks 1746 in London veröffentlichte sechs Triosonaten (das Titelblatt trägt den Vermerk »Composer to the opera«) ähnlich wie Stamitzs Trios Op. 1 eine Fülle charakteristischer Wendungen enthalten, die in seinen späteren Werken eine Rolle spielen. Diese ungemein feinsinnigen Gluckschen Trios sollten in viel höherem Maße beachtet werden als anscheinend bis jetzt geschehen ist.

Es ist natürlich von Wichtigkeit festzustellen, daß der Mannheimer Stil so früh schon durch Gluck in die Instrumentalmusik der Oper eindringt und über ihn auf die Ouvertüren von Mozart, Holzbauer, Sacchini, Cherubini usw. übergeht. Glucks Einfluß erreicht seinen Höhepunkt durch die für die Pariser Große Oper geschriebenen Werke Iphigénie en Aulide (1772, Text von

dem französischen Gesandtschaftsattaché in Wien du Rollet), Armide (1777, der alte Quinaultsche Text) und Iphigénie en Tauride (1779, Text von Guillard). Auch »Orpheus« und »Alceste« gelangten in Überarbeitung mit französischem Text zur Aufführung; eine letzte Oper »Echo et Narcisse« (1779, Text von Tschudi) fiel ab. Du Rollet hatte wie es scheint begriffen, wie stark sich Glucks Stil der französischen Geschmacksrichtung näherte, und gab den Anstoß zu Glucks Tätigkeit für Paris, die aber zunächst auf starken Antagonismus der eingeschworenen Freunde der Lully-Rameauschen Musik stieß und nach dessen Überwindung und der Anerkennung Glucks als ihres Erben die Gegnerschaft der Anhänger der italienischen Opera buffa fand. Der Kampf der Gluckisten und der Piccinisten übertraf an Heftigkeit noch den der Buffonisten und Antibuffonisten, endigte aber mit dem Siege Glucks. Ein besonderer Triumph Glucks war es, den streitfertigen Rousseau auf seine Seite gezogen zu haben. Die durch Gluck bewirkte Verjüngung der französischen Großen Oper machte Paris fortan zur Zentrale der Opernkomposition, die den Wettbewerb Londons aus dem Felde schlug und in ähnlicher Weise eine internationale Bedeutung erlangte wie ehedem Neapel. Auch italienische Meister krönten in der Folge ihren Ruhm durch Komposition französischer Opern für Paris. Selbst Richard Wagner glaubte noch Paris als Sprungbrett für die Laufbahn der dramatischen Bühnenkomponisten benutzen zu müssen, und erst er führt auch die Oper Deutschlands zur Weltherrschaft.

Der Herrschaft der italienischen Kastraten hat aber bereits Gluck ein Ende gemacht, und obgleich keine der Opern Glucks auf einen deutschen Text komponiert ist (!), so gilt er doch mit Recht als einer derjenigen, welche die Weltherrschaft der deutschen Musik begründet haben.

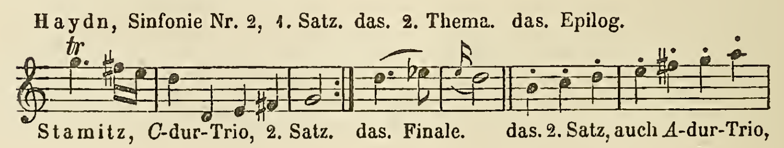
§ 102. Joseph Haydn.
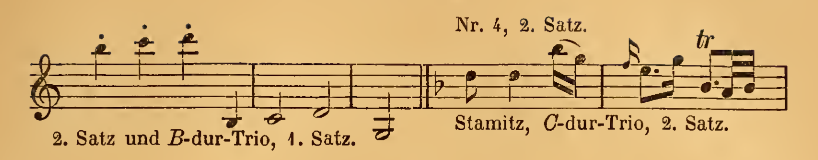
Wer zum ersten Male ein Frühwerk von Haydn in die Hand bekommt, ist erstaunt über die Kleinheit und Bescheidenheit der Anfänge, aus denen heraus sich derselbe zur Größe entwickelt hat. Die für einen nachmals so berühmten Tonkünstler höchst merkwürdige Simplicität erklärt sich einerseits durch seine schlicht heitere, grüblerischem Wesen fremde Naturanlage und anderseits durch seinen Bildungsgang oder vielmehr den Mangel eigentlicher Schulung. Früh darauf angewiesen, sich durch musikalische Handlangerdienste seinen Unterhalt zu verdienen, fand er zunächst sein Genügen darin, gelegentlich allerlei kleine Sachen für Ständchen u. dgl. zu komponieren,

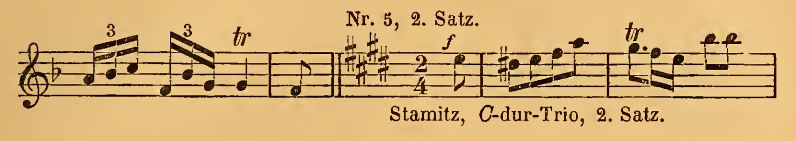
die ihn zwar in Wien bald bekannt machten, aber nicht ihren Weg zur Drucklegung und in die Welt fanden. Immerhin war er bereits 27 Jahre alt, als er 1759 die bescheidene Anstellung als Hausmusikdirektor des Grafen Morzin zu Lucaveč in Böhmen fand, dessen Privatkapelle in der Hauptsache aus der Dienerschaft des Hauses bestand (in der gleichen Stellung hatte 1721—1722 Joh. Friedr. Fasch seine Dirigentenlaufbahn begonnen). Auf den kleinen Gehalt von 200 Fl. hin (neben freier Wohnung und Verpflegung) gründete er nun einen eigenen Hausstand und kettete sein Leben an das einer streitsüchtigen und bigotten Frau; da ihm auch Nachkommenschaft versagt blieb, so war diese Verbindung wenig geeignet, seinen Genius zu höherem Schwunge zu beflügeln. Die Verheiratung mußte übrigens dem Grafen verheimlicht werden, da derselbe nicht duldete, daß sein Schloßpersonal Ehen schloß (auch Fasch war verheiratet und mußte dieses geheim halten). Haydns äußeres Leben hat von Anfang an die Signatur kleinbürgerlicher, subalterner Verhältnisse. Da Graf Morzin schon nach einem Jahr seine Kapelle auflöste, war Haydn einige Zeit ohne Stellung, wurde aber 1760 zweiter Kapellmeister des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt, wo er sogar ein kleines Haus käuflich erwarb und 1766 nach dem Ableben von G. J. Werner dessen Nachfolger als erster Kapellmeister wurde (die Kapelle wurde 1769 nach Esterhàz am Neusiedler See verlegt). Zwar wurde 1790, wo Fürst Nikolaus Joseph Esterhazy starb, auch dessen Kapelle aufgelöst, doch erhielt Haydn eine Pension von 1400 Gulden und zog nun nach Wien. Seine Werke waren inzwischen bekannt geworden (seit 1763 fingen die Pariser Drucker an, solche in ihre Sammlungen aufzunehmen), und seine beiden Londoner Reisen (Ende 1790 bis Sommer 1792 und 1794) markieren seinen Weltruhm. 1794 starb auch Fürst Nikolaus Esterhazy, und sein Nachfolger Fürst Paul Anton setzte Haydn wieder als Kapellmeister ein (von 1804 ab bis zu seinem Tode hatte er wegen Altersschwäche in J. Nep. Hummel einen Substituten).
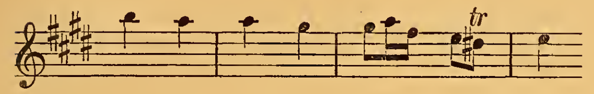
Die langsame Entwickelung von Haydns Ruhm hat ihre wohlverständlichen Gründe. Die elektrisierenden Eigenschaften des im Überschwange leidenschaftlichen Empfindens nach neuen Ausdrucksmitteln ringenden geistsprühenden Johann Stamitz waren seinem sehr viel schlichteren Naturell fremd. Seine angeborene starke musikalische Begabung, die G. Reutter jun. veranlaßt hatte, den tüchtigen Sopransänger für die Wiener Hofkirche zu gewinnen, zeigte sich auf kompositorischem Gebiete zunächst nur in den einfachsten Äußerungen naiver Fröhlichkeit; selbst der später so herrliche Blüten treibende Humor, die Neigung zu allerlei unerwarteten Scherzen und Neckereien, ist in seinen Frühwerken kaum zu spüren. Dazu

kommt, daß Haydn auf keinem Instrument Virtuose war, sondern nur schlecht und recht Violine, Klavier oder auch nach Bedarf ein anderes Instrument spielte. Jetzt, wo uns außer den schon lange bekannten ersten 18 Quartetten in der von Mandyczewski redigierten Gesamtausgabe auch 40 bis 1770 geschriebene Sinfonien in Druck vorliegen, ist jedermann in der Lage, sich zu überzeugen, daß Haydn ganz und gar nicht als fertiger Meister in die Welt gesprungen ist, sondern sich aus einem mit beschränktem Können und bescheidenem Wollen beginnenden Anfange ganz allmählich zu wirklicher Größe durchgerungen hat. Besonders fällt auf, wie er sich allmählich kontrapunktische Routine erwirbt, wie er den Zeitgenossen ihre Kunstgriffe absieht und schließlich trotz Mangels eigentlicher geregelten Studien die Technik der Komposition vollständig in die Gewalt bekommt, nach Befund auch Kanons und Fugen schreiben lernt, aber — das ist das für die Mit- und Nachwelt so erfreuliche Endergebnis seiner mangelhaften Schulung — ohne dergleichen Künste je als Selbstzweck zu betrachten, nur ganz nebenbei als etwas ihm in der natürlichsten Weise Zuwachsendes. Freilich kommt seiner Entwickelung der Umstand sehr zu statten, daß, wie ich wiederholt hervorgehoben, die ganze Tendenz der Zeit auf schlichte Natürlichkeit hindrängte. Eine Zeit, die auch noch die Frühwerke des Knaben Mozart begeistert aufnahm (der nur dank der ausgezeichneten Leitung seines Vaters viel schneller vorwärts kam), war wohl geeignet, das lebhafteste Interesse für den seinen Stil allmählich ausbauenden Haydn zu fassen. Anfänglich ist sehr deutlich zu spüren, wie Haydn eine Fülle von außen an ihn herantretender Anregungen nur unvollkommen auszunutzen imstande ist. Wer Stamitz und seine ersten Mannheimer Genossen (Richter, Filtz und Toeschi) kennt, findet in den älteren Sinfonien Haydns ihre Spuren auf Schritt und Tritt. Die in meiner Studie: »Der Stil und die Manier der Mannheimer« (D. d. T. i. B., VII, 2) ausgesprochene Ansicht, daß Haydn nicht in ähnlicher Weise wie Mozart und Beethoven auch das kleine Beiwerk des Mannheimer Stils angenommen habe, ist angesichts der älteren Sinfonien Haydns nicht aufrecht zu erhalten. Auch Haydns Frühwerke ergeben zahlreiche Beweise für den starken Eindruck, den speziell Stamitzs sechs Trios Op. 1 gemacht haben. Es genüge, ein paar Beispiele anzuführen:
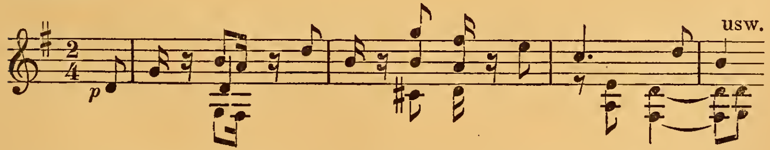








Das wird, denke ich, genügen! Wer an der Frage Interesse nimmt, wird weitere Anhaltspunkte in Menge finden. Speziell für die Mannheimer Seufzer bringen die Sinfonien des dritten Bandes der Gesamtausgabe eine Menge Belege. Das Mannheimer Crescendo steht gleich zu Anfang der ersten Sinfonie, leider, wie A. Heuß hübsch nachgewiesen hat, ohne die Gipfelung in einem Hauptgedanken und darum zwecklos verpuffend. Ähnlich verhält es sich aber mit fast allen derartigen Anklängen; sie sind wohl erkennbar, aber verblaßt, ein wenig lahm und steif, kommen nicht mit Notwendigkeit von innen heraus, sondern sind angeflogen und nicht recht organisch erwachsen. Sehr deutlich ist auch der Einfluß Fr. X. Richters zu erkennen, besonders in Sätzen, in denen einem Thema in langen Noten ein laufender Kontrapunkt gegenübergestellt ist und eine Art Fugenarbeit mit zwei Subjekten sich anzubahnen scheint, auch in rauschenden unisono-Tremolos der Streicher in weitausgreifenden Schritten. Den fertigsten Eindruck machen in den ersten Sinfonien einige schlichte Andantesätze in $^2/_4$-Takt, besonders der der dritten Sinfonie·



wie sie Haydn auch sehr viel später noch liebt. Das ist wirklich von Anfang an echter Haydn. Wärmere Gefühlstöne sind darin allerdings nicht zu finden, sind aber überhaupt nicht Haydns Sache. Wie sehr Haydn anfänglich doch auf dem Boden der älteren Schreibweise »d'une teneur« steht, beweisen Sätze wie das Andante der zweiten Sinfonie (Ges.-Ausg. I, S. 16—17). Die Vorschrift »sempre

piano« ist hier buchstäblich zu nehmen, es soll wirklich bis zu Ende nur eine Farbe herrschen. Die von Anfang bis zu Ende unisono geführten Violinen unterbrechen ihre gleichmäßige, nur mit einigen Pralltrillern ausgeschmückte Sechzehntelbewegung auch nicht einmal für einen Moment (der Satz hat keine Reprisen), und der Baß (Bratschen, Celli und Kontrabässe ebenfalls in drei Oktavlagen Note für Note zusammengehend, so daß das Ganze tatsächlich nur zweistimmig ist) hat ein von ferne an den Obstinato gemahnendes Wesen, ohne doch wirklich obstinat zu sein, und trägt wesentlich dazu bei, die Einheitlichkeit der Farbe des ganzen Satzes zu wahren. Ganz ähnlich geartet ist das Andante der 16. Sinfonie (II, S. 55), in welchem noch ein Solovioloncell mit den unisono-Violinen geht, ebenfalls bis auf wenige Takte ein streng zweistimmiger Satz, aber nicht durchweg in gleichen Notenwerten (Violinen con sordini). Das Andante der 15. Sinfonie (II, S. 42) mischt in sehr lehrreicher Weise Strecken ebensolcher Führung mit durch Stamitz beeinflußten sowohl bezüglich der Setzweise als auch der Dynamik. Übrigens beschränkt sich Haydns Neigung zur unisono-Führung einerseits der Violinen (und eventuell auch noch disponierter Holzbläser) und andrerseits der Bratschen und Bässe keineswegs auf solche Andantesätze, sondern tritt auch sonst häufig hervor, besonders in den Menuetten (wo sie auch bei den Mannheimern nicht selten zu finden ist), aber auch in den ersten Sätzen und Finales. Interessante Wirkungen kommen zustande in Nr. 22 (II, S. 121 »Der Philosoph«) durch die offenbar mit besonderer Absicht versuchten mannichfachen Wechsel zwischen unisono des ganzen Streichkörpers mit Gegenüberstellung der Bläser in selbständiger Führung und realer Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit des Streichorchesters.
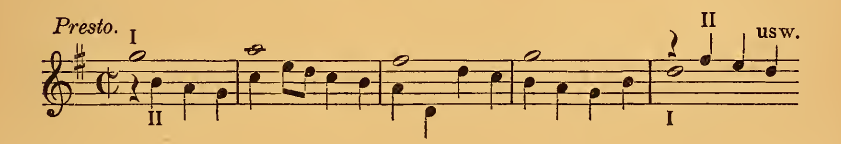
Daß nicht Haydn, sondern Stamitz dem Menuett seinen Platz zwischen Andante und Finale in der Sinfonie angewiesen hat, ist heute, nachdem die bezügliche Literatur eingehend gesichtet worden, nicht mehr strittig. Das zufällige vereinzelte Vorkommen der Satzordnung: Allegro in zweiteiliger Liedform, Andante (Adagio), Menuett, Presto-Finale in früherer Zeit würde doch an der Tatsache nichts ändern, daß erst durch Stamitzs sechs Trios Op. 1 diese Ordnung als typisch, für die klassische Sinfonie normativ hingestellt und allgemein angenommen worden ist. Es bedarf aber wohl eines Hinweises, daß das gegenüber dem französischen Lullys so eigenartig differenzierte deutsche Menuett mit seiner feinen Mischung von würdevoller Grazie und innigem Ausdruck ebenfalls eine Schöpfung Stamitzs ist; wenn Grimm, wie ich überzeugt bin, mit dem Menuette fiedelnden Propheten von Böhmisch-Broda

wirklich Stamitz hat porträtieren wollen, so beweist das, welchen starken Eindruck gerade seine Menuette gemacht haben. Wieder sind es aber die sechs Trios Op. 1, die hier speziell als unübertreffliche Muster hingestellt werden müssen. Man tut Haydn und Mozart kein Unrecht, wenn man es geradeheraus sagt, daß sie in den schönsten, dem intimen, verbindlichen Typus dieses Tanzes angehörigen Menuetten Stamitz kaum erreicht haben. Eine solche Fülle packender Kleinwirkungen, wie sie diese sechs in knappster Form gehaltenen Menuette bieten, ist überhaupt in der gesamten Musikliteratur kaum anzutreffen. Alle sechs Menuette sind zweiteilig und haben ebenfalls zweiteilige Trios. Der Umfang der einzelnen Teile schwankt nur zwischen 8, 12, 16 und ein paarmal 20 Takten, ohne alle Komplikationen des Aufbaues, in schlichtester viertaktiger Ordnung; die Wirkungen liegen daher auf melodischem bzw. harmonischem Gebiete. Bei Haydn ist auch in den kürzeren Menuetten diese Einfachheit der Formgebung selten. Nur ungern versagt er sich Einschaltungen oder Elisionen, überhaupt Störungen des glatten Verlaufs, die zunächst verwirren, aber bei näherer Bekanntschaft dauernd das Interesse fesseln. Den Wert solcher Bildungen weiß ich sehr wohl zu schätzen; aber daß Stamitz ohne sie Großes erreicht, ist bewundernswürdig. Nur die älteren Sinfonien Haydns haben die dem Tanze eigene kurze Form und auch das gemäßigte Tempo des eigentlichen Menuett; später erweitert er die Ausdehnung der Teile außerordentlich und beschleunigt das Tempo sehr stark, so daß er es dem Scherzo, wie es nachher Beethoven schreibt, nahebringt. Das ist für die Geschichte der Sinfonie ein sehr bedeutsamer Fortschritt, da die Miniaturform des wirklichen Tanzes in der Umgebung weit ausgeführter Sinfoniesätze ja anfechtbar ist und tatsächlich schon in der Zeit der ersten Mannheimer Sinfonien von der norddeutschen Kritik angefochten wurde, die die Menuette der Sinfonien mit »Schönheitspflästerchen« verglich. Solange auch die Andantesätze noch ähnlich miniaturhaft geartet waren und auch die beiden Allegrosätze sich in bescheidenen Grenzen hielten, war aber der Vorwurf doch nicht ganz berechtigt und prallte auch wirkungslos ab, da gerade die Menuette sehr große Beliebtheit erlangten. Immerhin muß aber konstatiert werden, daß z. B. Karl Stamitz wieder viele Sinfonien ohne Menuett schrieb (auch von Haydns älteren Sinfonien haben eine ganze Reihe kein Menuett).
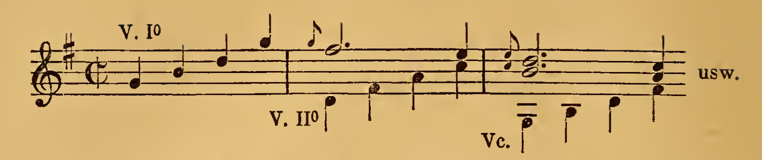
K. F. Pohl, Haydns begeisterter Biograph, ging bei der Einschätzung der historischen Bedeutung Haydns von der freilich nicht ganz zutreffenden Ansicht aus, daß die Instrumentalkompositionen, welche er vorfand (abgesehen natürlich von solchen älteren Stils;

andernfalls wäre seine Ansicht ungeheuerlich), mit Haydns ersten Versuchen auf der gleichen Stufe standen und daß er »die vorgefundenen unfertigen Formen aus ihren Anfängen herausgearbeitet und ihnen jene feste Grundlage gegeben, auf der seine Nachfolger weiter bauen konnten .... Er verwertete diese Formen, bereicherte sie mit lebensfähigeren, ausdrucksvolleren Elementen, übertrug dieselben aus der Sonate (sc. Klaviersonate [?!]) auf Quartett und Sinfonie... Mit Recht wird er deshalb auch als der Vater, der eigentliche Schöpfer der ganzen Instrumentalmusik angesehen; denn kein Komponist des vorigen (18.) Jahrhunderts hat für den Fortschritt und die Ausbildung derselben so viel getan als Haydn, der die sämtlichen Übergänge in der neueren Musikgeschichte von Bach auf Gluck, Mozart und Beethoven mit erlebt und mit vermittelt hat« (Haydn I, S. 272). Hält man hierzu die Auslassungen über die Notturni aus der Zeit um 1754 (S. 319): »Von einer Durchführung, Verbindung mehrerer Motive u. dgl. muß man allerdings absehen; doch ist es schon etwas, daß sich die Sätze natürlich und mannigfach entwickeln, und daß die Instrumente nach ihrer Art vorteilhaft verwertet sind, und namentlich auch die Blasinstrumente naturgemäß eingreifen«, so sieht man, daß Pohl doch von der Beschaffenheit der Instrumentalmusik (im neuen Stil) um 1750 eine recht bescheidene Vorstellung hatte und die Rolle, die Haydn für die Geschichte zu spielen berufen war, gewaltig überschätzt. Heute sehen wir im Gegenteil sehr deutlich, daß Haydn geraume Zeit damit zu tun hatte, sich von tastender Anfängerschaft zu der Verfügung über die Mittel der Satztechnik durchzuarbeiten, welche die Männer besaßen, welche auf seinem eigensten Gebiete ihm vorausgegangen waren. Man wird deshalb heute mit ganz anderen Augen ansehen, was Pohl weiterhin über Haydns Reife zur Meisterschaft sagt (Haydn II, S. 255 und 258), die er etwa in den »Anfang der achtziger Jahre« setzt: »Mehr und mehr werden wir zu bewundern haben sein rastloses Vorwärtsstreben, seine unvergleichliche melodische Erfindungsgabe, seine erstaunlich kunstvolle thematische Durchführung, die stete Erweiterung seiner Instrumentalkenntnisse, sein Bemühen, der Form und Technik vollständig Herr zu werden und stets das erforderliche Maß künstlerischer Gestaltung einzuhalten«. Schwerlich hat aber Pohl recht, wenn er meint, daß die wachsende Bedeutung der etwa seit 1780 geschriebenen Sinfonien auf das größere Interesse zurückzuführen sei, das seit dieser Zeit das Ausland für seine Werke zeigte; das Umgekehrte ist nicht nur an sich natürlicher, sondern bei dem eigenartigen Entwickelungsgange Haydns ganz klar ersichtlich. Selbst für denjenigen, der die späteren Sinfonien kennt, erheben sich die früheren

nicht eben auffällig über das, was viele anderen Komponisten der Zeit leisteten, und es ist vollkommen begreiflich, daß sie nur sehr allmählich besondere Aufmerksamkeit auf sich zogen. Aber immer mehr erstarkt Haydns Gestaltungskunst im großen, seine Fähigkeit, einem schlichten Gedanken durch lange Ausspinnung immer neue Seiten abzugewinnen. Mit Recht weist auch schon Pohl auf die intensive Pflege hin, welche Haydn der Variationenform angedeihen ließ (II, S. 255); zum mindesten hat dieselbe seine Fähigkeit reicherer figurativen Ausgestaltung einfacher melodischen Grundlagen schnell weiter entwickelt. Die imponierendste Seite der Kunst des späteren Haydn aber, die unübertreffliche, selbst von Beethoven kaum überbotene thematische Arbeit, ist das Endergebnis eines langdauernden, ganz allmählichen Verquickungsprozesses von Elementen des altklassischen Stils mit solchen des neuen. Vorstufen dazu sind die erwähnten, an Pergolesi und Richter gemahnenden doppelthematischen Ansätze, die gleich in seinen allerersten Sinfonien bemerkbar hervortreten, z. B. im Schlußsatze der dritten Sinfonie
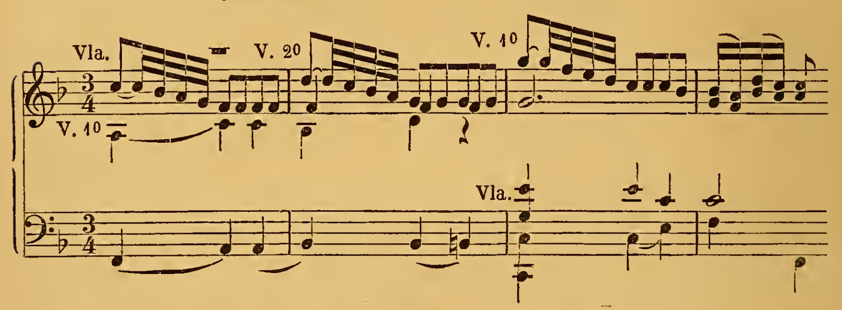


Man vergleiche damit das Finale von Haydns vorletzter Sinfonie (Nr. 103, *Es*-dur, 1795, London Nr. 8), um mit Verwunderung zu erkennen, wie eng verwandt doch der junge Haydn schließlich dem älteren ist. Beide Sätze sind zwar Ausnahmen durch das Vorwiegen kontrapunktischen Stils, aber sie machen doch deutlich, wie Haydn zeitlebens darum sich gemüht hat, ernste künstlerische Arbeit und freien Flug der Phantasie zu verbinden. Die eigentliche Verschmelzung zeigt deutlicher der erste Satz der letzten Sinfonie (Nr. 104, *D*-dur, London), überhaupt aber die gesamte thematische Arbeit der späteren Werke. In ganz anderer Weise hatte freilich Johann Stamitz bereits den Weg gewiesen, wie der Fugenstil ausgeschaltet werden konnte, ohne daß darum dem neuen Stil ein schmerzlicher Verlust erwuchs. Die noch bei Pergolesi, Fasch, ja selbst Richter üblichen Anfänge der Triosonate mit dem Vortrage des Kopfthemas (4—8 Takte) zunächst durch eine Violine mit Baß, worauf die andere Violine dasselbe Thema in fugenmäßiger Transposition nochmals bringt, hat Stamitz zuerst fallen lassen, aber als Ersatz imitierende Einsätze der drei Stimmen in kurzem Abstande eingeführt, z. B. (*G*-dur-Trio Op. 1 VI):
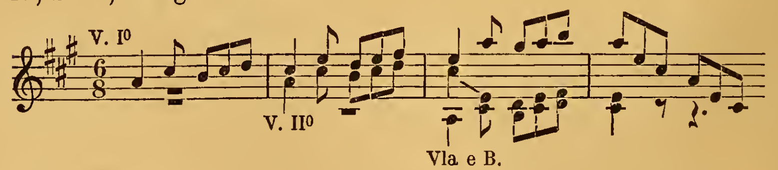


und da er ähnliche Imitationen auch im weiteren Verlaufe der Sätze wiederholt macht, so hat er mit der wirklichen thematischen Arbeit recht bemerkenswerte Anfänge gemacht. Darin ist ihm Haydn zunächst nicht gefolgt, sondern hat sich der Manier Richters angeschlossen und kommt daher erst sehr viel später zu einer ähnlichen Praxis. Fälle wie die kanonischen Menuette der 3. und 23. Sinfonie (I, S. 9) sehen zwar ähnlich aus, sind aber wieder nur ein neuer Ausgangspunkt in der gleichen Richtung. In der 23. Sinfonie (1764; II, S. 145) hat das vorausgehende zweistimmige kanonische Menuett den Anlaß gegeben, das nachfolgende Trio als dreifachen Kanon anzulegen (aber im Abstande von zwei und zwei Takten).

Führungen wie diesen Anfang des Andante von Fr. X. Richters erstem Streich-Quartett:



die durchaus Stamitzs Geist atmen, sucht man in Haydns Frühwerken vergebens. Erst der Schlußsatz der 28. Sinfonie (1765; III, S. 14) bringt etwas derart·



doch hat es bei ein paar notengetreuen Wiederholungen dieses rudimentären Ansatzes sein Bewenden.

Daß Haydn erst so verhältnismäßig spät die eigentliche frei imitatorische thematische Arbeit ihrem hohen Werte nach erkannte

(leichte Ansätze dazu stehen noch im Adagio der 32. Sinfonie [III, S. 71, Takt 1—4 des 2. Teils] im 1. Satze der 34. Sinfonie [III, S. 91, Takt 10 ff. des 2. Teils], im 1. Satze der 36. Sinfonie [III, S. 126, 2. Zeile und S. 127, letzte Zeile] und daselbst im Schlußsatze [III, S. 134 zu Anfang und an den Parallelstellen], im 1. Satze der 37. Sinfonie [III, S. 139, gleich zu Anfang], auch im Andante daselbst [S. 144], in der 38. Sinfonie [III, S. 153 zu Anfang der Durchführung], in der 39. Sinfonie [III, S. 169, 3. Zeile], Werken, die bereits in die Zeit von 1770 heranreichen), hat man sich wohl damit zu erklären, daß ihn zunächst die Freude am Erfinden flott sich abspielender homophoner Themen, ihre zwanglose Fortspinnung zu Stücken größerer Ausdehnung und die verspätete Erwerbung kontrapunktischer Routine für die Einfügung lebensvoller Gegenstimmen und dazu noch das Studium der Eigenart und der Spezialwirkungen der einzelnen Instrumente hinlänglich beschäftigte. Sehr mit Recht weist auch Pohl darauf hin, daß die glänzenden Erfolge des dank der Schule seines Vaters so sehr viel früher zur Meisterschaft reifenden Mozart einen sehr bedeutenden Einfluß auf den 24 Jahre (!) älteren Haydn gewannen, der aus dessen Beispiel mehr lernte, als ihm ein geregelter theoretischer Unterricht hätte sagen können. Aber nicht allein Mozart kommt ja für solche weiteren Anregungen in Frage. Schon bevor dieser so weit gereift war, daß er Haydns Aufmerksamkeit auf sich ziehen mußte, waren eine Anzahl anderer Komponisten gerade auf dem Wege weiter vorgeschritten, dem Haydn bisher weniger Beachtung geschenkt hatte. Auch wenn man von Johann Stamitz ganz absieht, dessen Werke aber mindestens noch in den sechziger Jahren erst recht zur Geltung kamen, so sind z. B. Fr. X. Richters in der Zeit zwischen 1767—1771 in Druck gegangene sechs Streichquartette, auch Sinfonien und Kammermusikwerke von Chr. Cannabich, von Joh. Christian Bach, von Karl Stamitz, wenn auch in der Mehrzahl ohne tieferen Gehalt, doch gerade in bezug auf thematische Arbeit vielfach reifer als die älteren Haydnschen. Noch mehr werden aber die Klavier-Ensemblewerke Johann Schoberts (gest. 1767) Haydns Aufmerksamkeit ebenso gut auf sich gezogen haben, wie sie Mozart direkt zur Nachfolge Anlaß gaben. Das Jahr 1773 bringt aber die sechs großen Streichquartette Ph. Em. Bachs, die für van Swieten geschrieben sind (vgl. Jahns »Mozart« Kapitel 30, »Van Swieten und die klassische Musik«), die zwar nicht im Druck erschienen sind und lange als verschollen galten (sie sind im Brüsseler Konservatorium vollständig in Abschrift erhalten); die beiden von mir nach Stimmen der Leipziger Thomasschulbibliothek herausgegebenen (*G*-dur und *F*-dur) lassen aber erkennen, daß der höhere Flug, den in der

Folge Haydns Quartettkomposition nimmt, mit diesem Werke in direktem Zusammenhange steht. Daß van Swieten, dessen Vater seit 1745 in Wien kaiserlicher Leibarzt war, auch wenn er, wie Jahn meint, erst gegen 1778 aus seiner Berliner Stellung als österreichischer Gesandter (seit 1771) nach Wien zurückkehrte, dieselben beizeiten Haydn bekannt gemacht hat, darf als zweifellos gelten. Aber auch der Aufschwung, den Glucks Instrumentalmusik um diese Zeit nimmt (1772 Iphigenie in Aulis), mußte ja Haydn einen Sporn geben, seine Arbeit weiter zu vertiefen. Nicht das wachsende Interesse des Auslandes für seine Kompositionen also, sondern vielmehr der eigene, echt künstlerische Trieb, das Höchste zu leisten, wozu ihn seine Begabung befähigte, steigerte seine Leistungen fortgesetzt, und wenn er erst im Alter von fünfzig und mehr Jahren den Gipfel erreichte, so sind uns die Gründe dafür ja verständlich geworden. Lange hat er gerungen, sich Ausdrucksformen anzueignen, die seinem Naturell fremd waren; erst seit er damit abgeschlossen hat und sich ganz auf eigene Füße stellt, ist er der Haydn, den die Nachwelt kennt und verehrt, der im schönsten Sinne des Wortes populärste Meister. »Der Grundzug Haydns ist Wahrheit und Natürlichkeit; alle seine Werke athmen Gesundheit, Frische und Frohsinn. Seine künstlerische Organisation wies ihn mehr auf ein heiteres, sinnvolles Spiel der Empfindungen hin; seine Werke sind daher auch der Ausdruck eines heiteren, kindlichen Gemüthes, einer stillen und wohlgefälligen Behaglichkeit, die aber ebensowohl, von Lebensfreudigkeit gehoben, zur fröhlichen, heitersten Laune überspringt . . . Am rechten Orte wußte er auch den Ernst geltend zu machen, obwohl er in nur wenigen Fällen zu inniger, wahrhafter Trauer hinneigt. Witz und Laune (letztere aber nie zur Grille ausartend) behielten die Oberhand, verfeinerten sich, wurden gleichsam männlicher, und so blieb Haydn bis auf den heutigen Tag der größte Humorist im Reiche der Töne, der bis ins hohe Alter Jugendfrische zu bewahren wußte und unsere Herzen in liebenswürdigster Weise durch naivfrohe, treuherzige Schalkheit und durch die einfachsten, natürlichsten Mittel bezwang« (Pohl I, S. 274 ff.). Mit dieser treffenden Charakteristik ist Haydns Künstler-Persönlichkeit in der Hauptsache erschöpfend umschrieben. Auch in seinen beiden großen im hohen Alter geschriebenen Chorwerken »Die Schöpfung« (1798) und »Die Jahreszeiten« (1801) liegt der Schwerpunkt durchaus in der schlichten Natürlichkeit, der daseinsfreudigen Grundstimmung; die finster brütenden Harmonien des Chaos in der »Schöpfung« dienen nur als Folie für das »Es werde Licht!«, und in den »Jahreszeiten« haben die Gewitterschwüle und das Gewitter selbst auch nur den Zweck der Kontrastierung der nachfolgenden freundlicheren Bilder.

Ähnlich verhält es sich mit einigen Sinfonie- und Sonateneinleitungen usw., aber selbst über dem tiefernsten *F*-moll-Klavier-Andante ruht ein verklärender Schimmer. Die wirkungsvollen Chorsätze der beiden genannten Oratorien belegen, wie Haydn auch die Annäherung an Händels Stil gelungen ist. Seine Kirchenmusik (14 Messen und eine Reihe kleinerer Stücke, auch ein kirchliches Oratorium »Il ritorno di Tobia«) brechen keine neuen Bahnen, sondern wandeln in dem Geleise der Zeit, d. h. verwenden wie Hasse, Richter u. a. die Mitwirkung der Instrumentalmusik in einer gegen die weltliche Musik nicht genügend differenzierten Weise. Sein 1773 geschriebenes Stabat mater wurde aber auch in Paris und London beifällig aufgenommen und gab in ersterer Stadt (1781) den Anstoß, daß die Direktion des Concert spirituel Haydn um eigens für sie geschriebene Sinfonien bat (die sechs sog. »Pariser«). Ein merkwürdiges Werk sind die »Sieben Worte am Kreuz«, das jedem der sieben als Rezitative komponierten Sprüche einen stimmungsvollen Satz für Streichorchester folgen läßt; später wurden die Rezitative eingezogen und statt ihrer Chorstimmen den Instrumentalsätzen hinzugefügt. Keineswegs klein, aber ohne größere Bedeutung ist Haydns Tätigkeit für die Bühne (24 kleine Opern, meist für das Marionettentheater zu Eisenstadt; doch wurde sein erstes 1751 für den Komiker Kurz in Wien geschriebenes Singspiel: »Der neue krumme Teufel« auch auswärts mehrfach aufgeführt (nicht erhalten). Die Oper »La vera costanza« (1776 für Wien) kam nicht zur Aufführung (die Partitur hat sich 1879 in Paris gefunden).

Mußten wir Haydn die Begründung der modernen Sinfonie absprechen und sein Verdienst auf einen sehr bedeutenden Ausbau derselben beschränken, so bleibt ihm dagegen auch bei dem heutigen Standpunkte der Kenntnis der Literatur der Zeit das Verdienst, die Pflege des eigentlichen Streichquartetts begründet zu haben. Wenn auch anfänglich Quartett und Sinfonie nicht streng geschiedene Gebiete sind und ähnlich wie Joh. Stamitzs Trios Op. 1 auch Quartette entweder solistisch besetzt oder vom Orchester ausgeführt werden konnten (Karl Stamitz gab als Op. 1 sechs Orchesterquartette heraus) und Haydns frühe Quartette zum Teil bezifferte Bässe haben, so steht doch außer Zweifel, daß speziell durch seine Quartette zuerst das solistisch besetzte Streichquartett sich allgemein eingebürgert hat und ein bedeutsamer Faktor der häuslichen Musikübung wurde. In ihnen und in den gleichfalls von Haydn (und nachher Mozart) gepflegten Kassationen, Serenaden und Divertimenti (an denen gewöhnlich einige Bläser beteiligt sind) feierten sozusagen die alten Consorts (II[2], S. 362) ihre Auferstehung, nachdem sie fast ein Jahrhundert durch die Orchestermusik verdrängt

worden waren. Während für Haydn die Kassationen und Divertimenti nur als Frühwerke eine bedeutsame Rolle spielen, bilden sie für Mozart einen Gegenstand eingehenden Studiums und führen ihn zu Schöpfungen von bleibendem Werte. Früh erstand aber Haydn ein Konkurrent speziell auf dem Gebiete der Kammermusik in Luigi Boccherini (1743—1805), der sich fast ganz auf die solistische Kammermusik für Streichinstrumente beschränkte (91 Streichquartette, 125 Streichquintette, 54 Streichtrios, auch einige Kammermusikwerke mit Klavier, 20 Sinfonien usw.). Da Boccherinis erste Quartette 1768 in Paris im Druck erschienen, die ersten Divertimenti und Quartette Haydns aber in eine Zeit zurückreichen, wo Boccherini kaum 10 Jahre alt war, so besteht über Haydns Priorität zwar kein Zweifel, aber Boccherini steht von Anfang an fertig da, wie er geblieben ist, während Haydn sich langsam entwickelte, und Boccherini ist daher zunächst Haydn an Routine überlegen, wird aber freilich dann von ihm schnell überflügelt. Boccherinis Musik ist im ganzen (abgesehen von den allerersten Werken, die fast als Kopien der Mannheimer Sinfonien bezeichnet werden müssen) von einer auffälligen Weichlichkeit und Süße, verzettelt sich in zierliches figuratives Beiwerk und vermag daher trotz des bestechenden ersten Eindrucks das Interesse nicht dauernd zu fesseln. Immerhin wäre eine bescheidene Auswahl von Quartetten, Quintetten und Trios eines Neudruckes wert, schon wegen des Raffinements der detaillierten dynamischen Bezeichnung, die selbst die darin exzellierende feinsinnige Klaviermusik Joh. Wilh. Häßlers (1747—1822) aussticht. Nicht ganz unerwähnt seien auch die von verschiedenen Komponisten dieser Zeit geschriebenen Quartette, deren Primpart für Flöte bestimmt ist (z. B. von Ernst Eichner, Joh. Christoph Friedrich Bach [dem »Bückeburger«]), ohne Zweifel in Rücksicht auf Friedrich II. von Preußen. Boccherini schrieb 18 Quintette mit Flöte als Primpart. Wie gesagt, wächst Haydn durch die beispiellose Mannichfaltigkeit der Anlage seiner Quartette und die in ihnen fast noch bestimmter als in den Sinfonien sich aussprechende Natürlichkeit und Fröhlichkeit bis zur Ausgelassenheit über diese früheren Rivalen weit hinaus, wird aber auch durch die großen Nachfolger Mozart und Beethoven nicht in Schatten gestellt, da dieselben ihn auf seinem Spezialgebiete nicht zu überbieten vermögen. Nur die sechs Quartette Fr. X. Richters nehmen durch des Komponisten gediegene kontrapunktische Eigenart eine Sonderstellung ein und werden durch Haydn und Mozart nicht eigentlich antiquiert, berühren sich sogar näher mit mehreren der ersten Quartette Beethovens. Mit seiner Klavier-Ensemblemusik steht Haydn wie Mozart auf den Schultern Johann Schoberts, gelangt aber einen Schritt über

diesen hinaus dadurch, daß er nicht wie seltsamerweise Schobert seine Quartette, Trios und Violinsonaten so anlegt, daß man allenfalls auch die Streichinstrumente weglassen kann. Doch ist auch bei Haydn der Streichbaß (Violoncello) noch fast durchweg identisch mit dem Klavierbaß. In den Quartetten dringt Haydn früher zur vollständigen Emanzipation der Bratsche vom Baß vor als in den Sinfonien; der Grund dafür ist wohl im Orchesterstil zu suchen, dem Oktavenverdoppelungen seit lange geläufig sind, während die solistische Besetzung sie eigentlich ganz ausschließen sollte. Daß doch das von der Leipziger Kritik schon in den sechziger Jahren gerügte »Oktavieren« sich selbst noch bis in die Beethovenschen Quartette hinein hält, ist ein Beweis für die Macht der Gewohnheit selbst gegenüber der besseren ästhetischen Einsicht.

Der Klavierkomponist Haydn unterscheidet sich von Anfang an namentlich gegenüber Mozart dadurch, daß er nicht wie dieser seine Klaviermelodik einseitig auf Sopranlage zuschneidet. Eine genauere Untersuchung der Klaviersonaten Mozarts ergibt nämlich bis auf wenige Stellen in den späteren Werken das überraschende Resultat, daß die Melodie fortgesetzt oben aufliegt und den Stempel der Provenienz aus der italienischen Opernmusik trägt. Haydns Klaviermusik sieht dagegen von Anfang an aus wie Orchestermusik und gibt nicht nur gelegentlich auch sozusagen der Bratsche oder dem Fagott das Wort, sondern springt auch gleich keck aus einer Stimmlage in eine andere über, steht damit sogar vielleicht früher auf einem weiter fortgeschrittenen Standpunkte als die Orchestermusik selbst. Der Gesichtspunkt ist wichtig auch für die Beurteilung des Verhältnisses von Beethoven zu beiden Meistern, da Beethoven gleich von Anfang an (schon mit seinen Bonner Frühwerken) Haydn näher steht als Mozart. Allerdings ist es fraglich, ob das bereits auf einen direkten Einfluß Haydns bezogen werden muß oder aber vielmehr etwa auf einen Anschluß an Schobert, der dunklere Tinten liebt und Tiefenwirkungen des Klavierklanges zu schätzen weiß, vielleicht aber auch auf eine früh sich einstellende persönliche Abneigung gegen allzuhelle Sopranwirkungen, wie sie z. B. auch die Klaviermusik Eichners hat. Auch die Bekanntschaft mit der Musik Ph. Em. Bachs und gar Sebastian Bachs, die ihm notorisch Neefe vermittelte, kann da mitgesprochen haben. Bei Haydn selbst ist die Vorliebe für humoristische Wirkungen sicher ein Faktor, der ihn früh auf schroffe Wechsel von Tiefenwirkungen und Höhenwirkungen auf dem Klavier geführt hat, die er erst mit wachsender Orchester-Routine auch auf die Sinfonie zu übertragen wagte.

§ 103. Wolfgang Amadeus Mozart.

Die wunderbare Erscheinung Mozarts hat in der Musikgeschichte wohl nur in Pergolesi und Schubert Parallelen, nicht nur darin, daß ein früher Tod ihrem Schaffen ein vorzeitiges Ende setzte (Mozart starb mit 35, Schubert mit 31, Pergolesi sogar schon mit 26 Jahren), sondern auch in der ausgesprochen lyrischen Artung hres Talents. Aber alle drei haben doch trotz der so kurz bemessenen Frist ihre Mission erfüllt, und ihre Leistungen sind mit unauslöschlichen Lettern in der Geschichte verzeichnet. Bezüglich Pergolesis haben wir ja bereits festgestellt, daß er den seelenvollen Gesang, den herzinnigen Empfindungsausdruck in die Instrumentalmusik gebracht hat; Schubert werden wir als Schöpfer des modernen Liedes zu feiern haben. Mozart hat durch seine reiche Tätigkeit auf allen Gebieten der Tonkunst (Kammermusik, Orchesterwerke, Opern und Kirchenmusik) während der zwei Dezennien seines gereiften Schaffens eine führende Rolle erlangt und dem Zeitgeschmacke seine Signatur gegeben. Da seine sehr früh sich kundgebende musikalische Begabung von dem hochgebildeten und umsichtigen Vater auf das sorgfältigste gepflegt und in solide Bahnen geleitet wurde, so konnte er schon als sechsjähriger Knabe zusammen mit der ebenfalls reichbegabten elfjährigen Schwester Maria Anna (Nannerl) 1762 durch sein Klavierspiel an den Höfen von München und Wien Staunen und Bewunderung erwecken, und in den beiden folgenden Jahren auch in Paris und London sich bekannt machen, auch schon als Improvisator auf dem Klavier und als Komponist. Wenn auch an seinen ersten in Druck gegebenen Kompositionen die bessernde Hand des Vaters eingegriffen haben wird (die zwei Violinsonaten v. J. 1763, der Prinzessin Victoire von Frankreich gewidmet, sind das Werk eines Knaben von $7^3/_4$ Jahren!), so steht doch die eminent frühe Fähigkeit künstlerischen Schaffens für das Wunderkind Mozart außer Zweifel und ist z. B. durch Johann Christian Bach 1764 in London festgestellt worden. 1770, wo ihn auf seiner ersten italienischen Reise Padre Martini in Bologna und Vallotti in Padua prüften, war er bereits 14 Jahre alt; zu Ende des Jahres stellte er sich schon mit der Opera seria »Mitridate, rè di Ponto« in Mailand in die Reihe der gefeierten italienischen Komponisten. Die Möglichkeit einer so frühen Entwickelung künstlerischer Produktivität ist ja gewiß ein sehr merkwürdiges Problem; dafür aber, daß der Knabe die Erzeugnisse seiner Phantasie beizeiten schriftlich fixieren lernte, hatte die sorgsame Anleitung des Vaters die Vorbedingungen geschaffen. Was das zu bedeuten hat, lehrt ein Blick auf die so

ganz verschiedene Entwickelung von Haydns Talent; das mühsame Ringen Haydns um die Beherrschung des Formal-Technischen der Komposition hat Mozart nicht kennen gelernt. Freilich kam der Anerkennung der frühen Produktionen eines Knaben als vollwertige Kunstwerke der gerade in dieser Zeit erfolgte Umschwung des musikalischen Geschmacks zugute, die höhere Einschätzung des Schlicht-natürlichen, Naiven, die Abwendung von allem gelehrten und tiefgründigen Wesen. Wenn auch Leopold Mozart keineswegs versäumt hat, seinen Sohn auch zu einem ausgezeichneten Kontrapunktiker auszubilden, so stehen doch dessen Jugendwerke durchaus auf dem Boden der kantabeln Melodik mit in der einfachsten Weise sich anschmiegender Begleitung. In welch weitgehendem Maße sich Mozart gleich in seinen ersten Kompositionen, zweifellos unter dem Einfluß und mit Zustimmung seines Vaters, der neuesten Richtung in der Instrumentalmusik anschloß, ist erst neuerlich bestimmt erkennbar geworden. Da Leopold Mozart selbst offensichtlich unter dem Einfluß der Mannheimer steht, so kann das ja nicht wundernehmen; auch Michael Haydn, der ja seit 1762 in Mozarts Geburtsstadt Salzburg Orchesterdirektor war, schrieb in demselben Stile. Wenn auch Otto Jahn nur von M. Haydns Kirchenmusik als Studienobjekt Mozarts spricht (I, S. 237 ff.), so beweist doch eine in Abschrift von Mozarts Hand erhaltene Sinfonie, die in dessen Nachlaß gefunden und für ein Werk Mozarts vom Jahre 1783 gehalten, in die Gesamtausgabe gekommen ist (Köchel-Verz. Nr. 444), daß er auch M. Haydns Sinfonien geschätzt hat. Zwischen die Jugendsinfonien Mozarts ist durch ähnlichen Irrtum eine Sinfonie Karl Friedrich Abels geraten (Köchel-Verz. Nr. 18, mit Klarinetten), die Mozart 1764 in London kopiert hat, wo Abel, ein Schüler Seb. Bachs, seit 1759 angesehen als Gambenvirtuos und als Komponist lebte. Auch Abel, der 1765 mit Joh. Christian Bach die berühmten Bach-Abel-Konzerte ins Leben rief, war gleich diesem in das Fahrwasser des neuen Stils gezogen, der damals in London bereits das Feld beherrschte. Mit seinen ersten gedruckten Werken, den beiden Sonaten für Klavier und akkompagnierende Violine Op. 1, stellt sich Mozart in die Gefolgschaft Johann Schoberts. Wie T. de Wyzewa und G. de Saint Foix nachgewiesen haben (Zeitschr. d. I. M.-G., X, S. 35 ff. und 139 ff.), sind auch die angeblichen ersten vier Klavierkonzerte Mozarts (Köchel-Verz. Nr. 37, 39, 40, 41), die auffallenderweise in Leopold Mozarts Verzeichnis der Kompositionen Wolfgangs fehlen, nicht zwar bloße Abschriften, aber doch nachweisbar zum Teil, wahrscheinlich aber ganz Überarbeitungen von Sätzen aus Ensemblewerken Schoberts, Leonti Honauers und J. Gottfried Eckardts, die Mozart 1763 in Paris kennen gelernt hatte. Honauer

steht mit Schobert auf gleichem Boden (es existieren sogar einige Werke, die von beiden zusammen herausgegeben sind ohne Kenntlichmachung, welche derselben dem einen oder dem andern angehören; vgl. das thematische Verzeichnis des Schobertbandes D. d. T., Bd. 39). Natürlich werden außer diesen erhaltenen Belegstücken noch gar manche ähnliche Kopierungen und Adaptationen von Kompositionen anderer von Mozart gemacht worden sein, um den Stil derselben sich zu eigen zu machen. Bekanntlich begann Clementi in ähnlicher Weise als Komponist von Klaviersonaten mit Bearbeitung von Stücken Domenico Scarlattis, und Czernys Kompositionslehre gibt ja sogar eine förmliche Anleitung zur sklavischen Nachahmung bekannter Meisterwerke durch taktweise Nachzeichnung der Form. Da Leopold Mozart über diese wohlbedachte Einführung des Sohnes in den Geist der neuesten Strömungen nicht dessen gründliche Schulung im Kontrapunkt vernachlässigte, so verdient die Art, wie er die Bildung Wolfgangs dirigierte, gewiß uneingeschränkte Anerkennung. Daß Wolfgang bereits im Alter von zehn Jahren als Komponist des ersten Teils eines kleinen Oratoriums »Die Schuldigkeit des ersten Gebots« neben den erzbischöflichen Hoforganisten Kajetan Adlgasser und den Konzertmeister Michael Haydn (die den zweiten und dritten Teil komponierten) treten konnte (Ende 1766 bis März 1767) und nun auch als Singspielkomponist seine ersten Versuche machte (»Apollo et Hyacinthus« 1767, »La finta semplice« und »Bastien und Bastienne« 1768), setzt selbstverständlich eine ähnliche Beschäftigung mit Vorbildern voraus, und ebenso verhält es sich mit der Kirchenmusik (die erste kleine Messe 1769). Wenn auch ein tiefergehender Unterschied zwischen geistlicher und weltlicher Musik nicht mehr existierte und der Vokalstil und der Instrumentalstil gerade in dieser Zeit einander sehr nahegekommen waren, so erforderte doch schon die Einführung oder Einfühlung in die Gesetze der Deklamation Zeit und Übung und ist die Schnelligkeit, mit welcher der junge Künstler sich mit allen diesen Vorstudien abfand, erstaunlich. Wenn auch der heute noch allgemein gekannte große Mozart nicht viel über 1780 zurückreicht, so fällt doch die Zeit der Erreichung der Meisterschaft annähernd zusammen mit derjenigen des 24 Jahre älteren Haydn!

Gegenüber Haydn unterscheidet Mozart von Anfang an und dauernd ein wärmerer Gefühlston, eine größere Innigkeit. In welchem Maße Mozart den sinnlichen Wohllaut des Klanges zu schätzen wußte, beweist ja u. a. seine Begeisterung für die Klarinetten, die er 1778 in Mannheim erst eigentlich kennen lernte. Wenn er trotzdem erst spät Klarinetten seinem Orchester einverleibte und sogar in zwei seiner drei letzten Sinfonien v. J. 1788

(*Es*-dur und »Jupiter«) nur Klarinetten statt der Oboen schreibt und in der dritten (*G*-moll) sogar nur Oboen und nicht Klarinetten (die er erst später zugesetzt hat), so erklärt sich das aus der noch immer beschränkten Verbreitung der Klarinette. Schrieb doch auch Haydn erst in den 12 Londoner Sinfonien selbständige Klarinettenpartien neben den Oboen und Flöten. Dasselbe tut aber Mozart in den Ouvertüren zu Figaro (1785) und Don Juan (1787), also vor Haydns Londoner Sinfonien. Die allgemein gebräuchliche Sinfoniebesetzung war eben lange Zeit die a 8, d. h. mit zwei Oboen oder Flöten und zwei Hörnern außer dem Streichorchester; schon gegen Extrastimmen für Trompeten und Pauken sträubten sich zunächst die Verleger wegen der vermehrten Kosten, doch mußten sie schließlich dem zunehmenden Gefallen an reicherer Instrumentierung nachgeben. Aber selbst nach der bestimmten Unterscheidung der Klarinetten neben den Oboen in den Partituren kommt doch im Orchester deren unter die Tiefengrenze der Flöten und Oboen hinabreichendes tiefstes Register noch nicht zur Geltung, und nur im Trio des Menuett der *Es*-dur-Sinfonie, in der 13stimmigen Bläserserenade, dem Klarinettentrio, Klarinettenquintett und dem Klarinettenkonzert tritt bei Mozart der exzeptionelle Umfang des Instruments in das rechte Licht. Selbst in dem Divertimento v. J. 1773 (Köchel-Verz. Nr. 166), das Oboen und Klarinetten mit Englischen Hörnern und Fagotten vereinigt, gehen die Klarinetten nicht unter die Tiefengrenze der Oboe hinab. Trotz seines ausgesprochenen Klangsinnes war Mozart doch noch kein Beethoven oder gar Weber bezüglich der Ausnutzung von Spezialwirkungen, sondern begnügte sich mit den Wirkungen, welche sich direkt aus der üblichen Disposition der Instrumente ergaben. In der Orchesterbehandlung der Instrumente ist er durchaus in den Bahnen geblieben, die die Mannheimer gezeigt hatten; die Holzbläser hatten bereits diese von dem bloßen Mitspielen der Streicherparte zu gelegentlichen langdurchgehaltenen Tönen geführt, und auch für die Blechinstrumente hatten sie bereits das bloße »di rinforza« (Akzent geben) überwunden und sie gelegentlich mit Haltetönen und auch mit eigens für sie erfundenen thematischen Gebilden bedacht. Haydn und Mozart machen zunächst nur diesen Gebrauch zur Norm und stellen damit das Instrumentierungsideal der Wiener Klassiker typisch hin. Erst in ihren letzten Orchesterwerken gehen beide gelegentlich ausnahmsweise darüber hinaus und weisen den Weg zu einer ganz neuen Art der Orchesterbehandlung, die dann Beethoven aufnahm und weiter ausbildete, der »durchbrochenen Arbeit«. Der Gedanke, die Gesamtheit der Orchesterinstrumente als eine Mehrheit von Einzelwesen aufzufassen, deren jedes im

geeigneten Momente bedeutsam mit einem gewichtigen Worte hervortreten kann, ohne daß doch der Schein eines das Wesen des sinfonischen Ensembles gefährdenden solistischen Sichvordrängens entsteht, ist der älteren Orchestermusik vollständig fremd. Dieselbe kennt nur die aus den älteren Stilarten hervorgegangenen Möglichkeiten:

1. Aus dem Konduktenstile (Satz Note gegen Note): die kompakte Vereinigung aller Stimmen zu einem Klangkörper, als dessen Melodieträger im allgemeinen die oberste Stimme erscheint, doch ohne auszuschließen, daß durch stärkere Besetzung eine Mittelstimme oder auch die Unterstimme zur führenden gestempelt wird (z. B. bei schlicht gesetzten Chorälen).

2. Aus dem kontrapunktischen Stile vor Okeghem: die gleichzeitige Führung mehrerer Stimmen mit selbständiger Melodik und Rhythmik mit der bestimmten Absicht der Differenzierung der Stimmen gegeneinander (im neuen Stile als Doppelthematik und als kontrapunktische Manieren wieder eingeführt).

3. Aus dem durchimitierenden Stile: das Hervortreten der Einzelstimme mit dem Vortrage des Themas (Fugierung), bei welchem die Einzelstimme durchaus nur im Sinne der Gesamtheit spricht, als streng eingeordnetes Glied des Ganzen, ohne jedes individuelle Gebahren.

4. Aus dem mehrchörigen Satze: das Alternieren von Gruppen von Instrumenten im Vortrage in sich geschlossener Bruchstücke; in der Regel sind diese Gruppen aus Instrumenten gleichen oder verwandten Charakters gebildet (Streicher, Bläser, bei reicherer Besetzung auch noch weiter Holzbläser und Blech geschieden), doch haben auch schon die »Kapellen« der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Alternieren von Chören gemischter Zusammensetzung zum Gemeingut gemacht.

5. Aus dem monodischen Stile: das solistische (virtuose, konzertmäßige) Heraustreten einer Vorzugsstimme, der sich andere als bloße Begleitung unterordnen. Das Einzelinstrument übernimmt dann vollständig die Rolle, die in der wirklichen Monodie die Singstimme hat, aber natürlich ohne jede Beschränkung durch Rücksichten, welche für eine wirkliche Singstimme in Frage kämen, statt deren vielmehr die technischen Eigenschaften des Instruments allein bestimmend werden.

Speziell für die Orchestermusik der Altklassiker ist charakteristisch neben dem Alternieren von Instrumentengruppen die ebenfalls auf den mehrchörigen Satz zurückgehende gelegentliche Verbindung der geschiedenen Gruppen zu stärkeren Tuttiwirkungen.

Neben dem mehrchörigen Satze kommt dafür auch die Orgelregistrierung mit ihren Manualwechseln und Koppelungen als einflußreiches Vorbild in Betracht. Für die nicht imitierende kontrapunktische Mehrstimmigkeit der Doppelthematik und der durchgeführten kontrapunktischen Manieren fanden wir in den Arien mit Ostinato und mit obligaten Instrumenten enge Beziehungen zu dem Triospiel der Orgel (zwei Manuale und Pedal). Das unter 5 gekennzeichnete Bevorzugen einer Prinzipalstimme ist eigentlich sowohl dem sinfonischen Orchesterstile als auch dem Kammermusikstile, wie ihn die Zeit Haydns brachte, fremd und widersprechend; da aber der in demselben sein Wesen findende Konzertsatz erst seit ca. 1700 aufgekommen war, so ist es sehr wohl begreiflich, daß dasselbe sowohl in die französischen Ouvertüren der deutschen Suitenmeister (als »Konzert-Ouvertüre«) als auch in die Sinfonien der Mannheimer und ihrer Nachfolger (als Sinfonie concertante mit einem oder auch mehreren Prinzipalinstrumenten) und schließlich auch in das Quartett (Quatuor brillant) zeitweilig Eingang fand und nur allmählich als stilwidrig erkannt und ausgeschieden wurde. Daß bereits vor dem Konzert die virtuose Solosonate (besonders für Violine mit Continuo) im 17. Jahrhundert existiert hat, haben wir ja gesehen. Auch die neue Kammermusik mit Klavier und die Klaviersolosonate hat mit dem Eindringling zu kämpfen gehabt; doch haben sich die »brillanten« Sonaten nicht lange gehalten, und bereits Beethoven gelang es, auch die gesteigertste Technik der Virtuosen in den Dienst der künstlerischen Ideale zu stellen und für die Instrumentalmusik das Schicksal abzuwenden, das die italienische Oper dem Verfall zuführte.
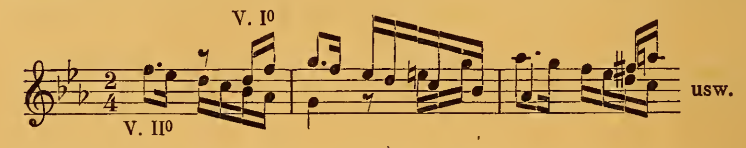
Überblickt man die oben aufgezählten, den älteren Stilarten entstammenden Elemente der verschiedenen Möglichkeiten der technischen Handhabung des mehrstimmigen Satzes, die in den mannichfachsten Mischungen und im buntesten Wechsel zur Anwendung kommen, so wird man sich angesichts solchen Reichtums verfügbarer Mittel zunächst nur wundern, daß zu denselben überhaupt noch etwas Neues hinzukommen konnte. Und doch führt ein eingehendes Studium derselben zu der Überzeugung, daß die Durchgeistigung der Massivität des Orchesters, die Erfüllung der Einzelstimmen mit individuellem Leben ein Prozeß war, der notwendig auf weitere Konsequenzen hindrängte.

Wenn Haydn in der 29. Sinfonie (III, S. 15) im ersten Satze mehrfach die Oboen mit den Violinen dialogisieren, auch die Oboen eine Phrase anfangen läßt, die die Violinen nochmals ansetzen und weiterführen, so knüpft er damit nur an die Praxis Fr. X. Richters und anderer an. Wenn er dagegen im zweiten Satze (Andante)

derselben Sinfonie 20 Takte lang die Melodie auf die ersten und zweiten Violinen verteilt (ebenso im zweite Teile)



so bringt er damit eine unerhörte Neuerung in die Technik, die allerdings wohl halb im Scherz gemacht ist und insofern gegenstandslos erscheint, als das Wechseln der beiden Violinen eigentlich überflüssig ist und bei exakter Ausführung unbemerkt bleibt. Im Grunde ist die Ausführung identisch mit dem unisono beider Violinen, und die Anwendung der an sich ja bis ins 13. Jahrhundert nachweisbaren Hoket-Manier ist in der Tat mehr ein Witz als eine neue Wirkung. Wesentlich anders liegt die Sache bei dem Alternieren der beiden Violinen im Finale der 36. Sinfonie (III, S. 3):
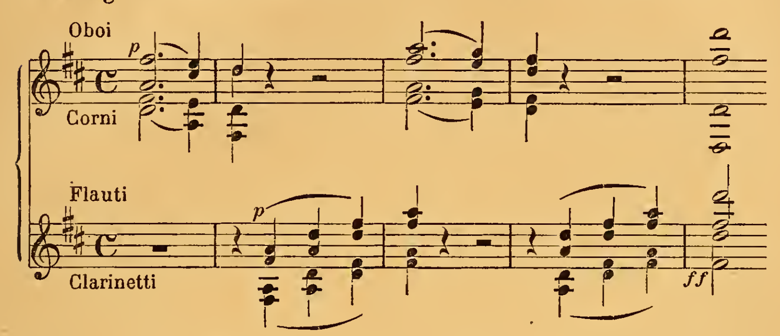


wo wirklich beide Instrumente gleichmäßig konstitutiv an der Fortspinnung des Themas beteiligt sind und nicht eine Ausführung durch eine einzige möglich ist. Und doch bedeutet auch diese Stelle noch nicht die wichtige Neuerung, welche ich aufweisen will, sondern ein mehr zufälliges Nebenergebnis der z. B. im Kammerduett oder der Arie mit einem obligaten Instrument, ja in der Triosonate durch das ganze 17. Jahrhundert geläufigen Imitation der beiden Hauptstimmen, also eigentlich doch auch nichts anderes als im ersten Satze der 37. Sinfonie die Führung (III, S. 140):

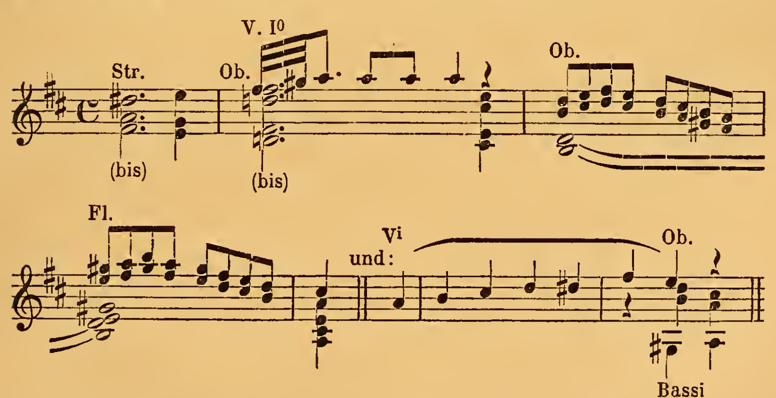


wo, wie leicht zu erkennen, die Oberstimme auch ohne Eingreifen der Unterstimme sinnvoll weitergeht (man vergleiche S. 143 die Wiederkehr mit vertauschten Rollen, um die Verwandtschaft beider Fälle zu erkennen). Die Wurzel derartiger Bildungen ist durchaus der alte Satz *a due canti*, dem ja auch die Überstülpung und andere interessante Führungen entstammen, die ich in Bd. II, S. 30 meiner Großen Kompositionslehre (9. Kapitel § 3, Ligaturenketten)
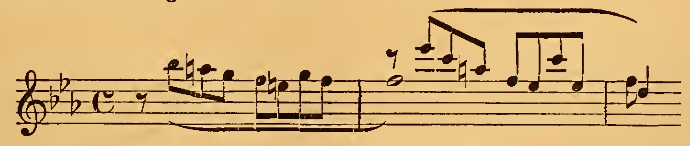
aufgewiesen habe. Gewiß haben sowohl die Triosonaten der Generalbaßepoche als auch die Erstlinge der Sonatenliteratur für Klavier und Violine und die Klaviertrios viel dazu beigetragen, daß die Neuerung im Orchesterstil entstehen konnte, um die es sich handelt. Unscheinbare Keime der Neuerung bringt dagegen Mozarts Figaro-Ouvertüre Takt 8 ff.:
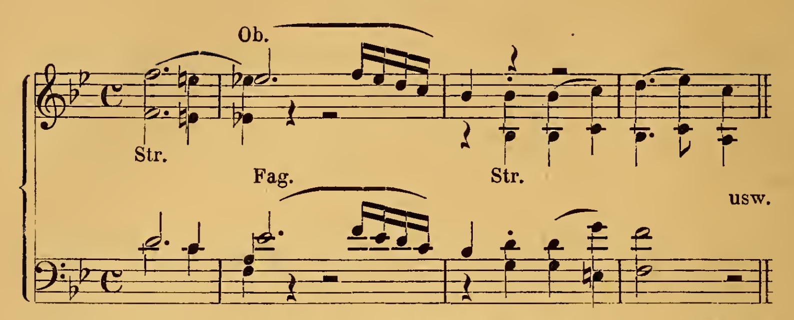


Das ist nicht mehr ein Alternieren der beiden Bläsergruppen, sondern ein einträchtiges Zusammenwirken an der Spinnung des Melodiefadens. Ähnlich ist zu werten weiterhin das:



Auch das graziöse Wechselspiel der Oboe und Flöte in der Zauberflöten-Ouvertüre gehört hierher:
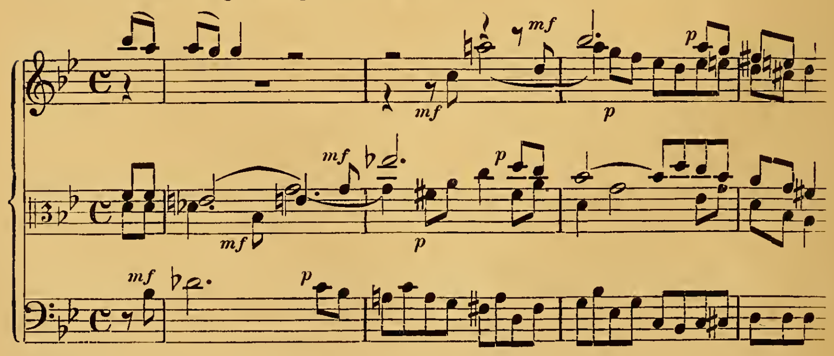


Noch bestimmter stellt aber Mozart im ersten Satze der *G*-moll-Sinfonie (1788) vollbewußt die Neuerung hin:

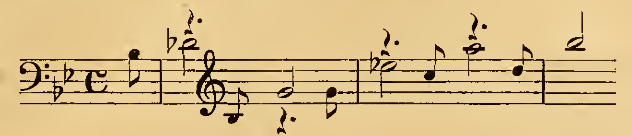


ähnlich mehrmals auch mit umgekehrter Verteilung. Angesichts dieser Bildungen des ersten Satzes erscheinen aber die durch die Stimmen huschenden thematischen Gebilde im Trio des Menuett und im Finale nicht mehr als schlichte Ergebnisse der alten Polyphonie (mit Übergehen der Bedeutung der Hauptstimme von einer Stimme auf die andere), sondern vielmehr als durchbrochene Arbeit der Art Beethovens, als Mitspinnen mehrerer Stimmen an dem Thema. Besonders das Trio steht Beethovens Faktur sehr nahe.

Soviel ich sehe, gebührt Mozart das Verdienst, zu dieser letzten freien Verfügung über die Stimmen des Orchesters den ersten Anstoß gegeben zu haben, aber auch erst in seinen letzten Werken. Eine Durchsicht nach der chronologischen Folge erweist, daß Haydn und Mozart lange sich mit einem ziemlich einfachen technischen Apparat begnügen und vorzugsweise eine ansprechende Melodik mit schlichten Begleitformen kultivieren; in den späteren Werken spielt aber die imitatorische thematische Arbeit die Hauptrolle, und sind natürlich in manchen Fällen kaum mehr Grenzbestimmungen möglich, wo der Anschluß an die fugenartige Arbeit oder aber das moderne Prinzip der Einbeziehung aller beteiligten Stimmen in die Themabildung die Oberhand hat, so z. B. in der Durchführung des ersten Satzes von Mozarts *G*-moll-Streichquintett. Doch müssen natürlich Stellen wie die gedrängten Einsätze:



einheitlich als Überspringen der Führung von der tiefsten sukzessiv zu den höheren Stimmen begriffen werden:



aber mit gleichzeitig weiterbestehender Geltung der anderen, als eine einzige weit ausholende Ausdrucksgeste.

Durch seine ansprechenden und warmempfundenen Melodien hat Mozart sich wie kaum ein Zweiter in die Herzen der Mit- und Nachwelt eingesungen. Die Streichquartette und Streichquintette (eins mit Klarinette) seiner reifsten Zeit (seit 1780) gehören zu dem festen Bestande aller Kammermusikvereinigungen und wetteifern mit den Quartetten Haydns und Beethovens in der allgemeinen Schätzung. Seine Klaviermusik ist als Unterrichtsmaterial wegen ihrer geschmackbildenden Qualitäten dauernd hochgeschätzt; speziell seine Klavierkonzerte haben auch dadurch historische Bedeutung, daß sie die Konzertform durch die Sonatenform ersetzen, was allerdings schon Joh. Schobert angebahnt hat. Seine Klaviertrios und -quartette gehören zu den Erstlingen der Literatur und stehen etwa auf gleicher Höhe mit den Haydnschen. Das eigentlich sieghaft Zwingende in Mozarts Instrumentalmusik liegt ganz gewiß in der Kantabilität seiner Themen, deren Herkunft aus dem Gesangsstil der italienischen Oper evident ist. Tatsächlich bildet dieselbe den Abschluß, das Endergebnis der starken Einwirkung des Operngesangs auf die Instrumentalmusik etwa seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts; wie wir sahen, hatte ja im 17. Jahrhundert umgekehrt die Instrumentalkomposition durch die Pflege des formalen Elements, durch die Nährung des Sinnes für imitatorische Fortspinnung der Motive zu wohlgegliederten Sätzen erst den in ästhetischen Theoremen befangenen dramatischen Gesangsstil wieder auf Herausbildung logisch gegliederter Kantilenen hingeführt. Einen dem deklamatorischen Gesange der Opern der Frühzeit entsprechenden Instrumentalstil kennt das 17. Jahrhundert nicht-derselbe taucht erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei Ph. Em. Bach und Haydn, also um die Zeit des Endes der Weltherrschaft der italienischen Oper als »Instrumentalrezitativ« auf, als Nachahmung von etwas durchaus der Vokalmusik Angehörigem, sozusagen als Deklamation eines unterdrückten Textes. Der Instrumentalstil der Lully, Purcell, Corelli, Abaco, Bach, Händel hat sich aber durch stetig vermehrte Aufnahme eigentlich instrumentaler Elemente der Faktur von der Melodik der Opernarie

ziemlich weit entfernt. Selbst das gesteigerte Koloraturunwesen der Spätvenezianer und Neapolitaner, denen man Herabwürdigung der Singstimme zum Instrument vorgeworfen hat, ist aber doch schließlich nur Übertreibung und Entartung von etwas der Singstimme durchaus Angemessenem, wie Beispiele in Menge bei Cesti, Stradella, Steffani u. a. ausweisen, welche von Melismen einen gemäßigteren Gebrauch machen. Die Geschmeidigkeit des über syllabische Deklamation hinausgehenden eigentlichen Arienstils vermochte daher seit Pergolesis Vorgange tatsächlich der Instrumentalmusik doch wirklich höchst wertvolle neue Elemente zuzuführen, deren vollständige Absorption der Stil Mozarts repräsentiert.

Als Kirchenkomponist hat Mozart neue Bahnen nicht erschlossen. Seine Messen stehen wie die Haydns auf dem Boden derjenigen von Hasse, Fr. X. Richter und anderer Zeitgenossen, d. h. sie übertragen den Opernstil skrupellos auf kirchliches Gebiet und gewähren der Instrumentalmusik in einer derjenigen der Sinfonien durchaus nahe verwandten Haltung breiten Raum. Nur sein letztes Werk, das auf Bestellung eines Grafen Walsegg geschriebene Requiem (von seinem Schüler Süßmayer beendet), nimmt eine Ausnahmsstellung ein durch seine von allem opernmäßigen Wesen weit entfernte Gesamthaltung, die Mozarts Eigenart mit ihren höchsten Vorzügen zur Geltung bringt, seine tiefempfundene Melodik, meisterhafte Durcharbeitung, und eine Händels Einfluß verratende Größe der Konzeption; aber ein über dem Ganzen liegender mild verklärender Schimmer gemahnt auch an Pergolesi.

Der Opernkomponist Mozart wächst zwar geradeso wie Gluck aus der italienischen Oper heraus; mit Ausnahme der Singspiele »Bastien und Bastienne« (1768), »Zaïde« (1780, nicht aufgeführt, auch nicht ganz beendet), Chöre und Entr'actes zu »König Thamos« (1780), »Die Entführung aus dem Serail« (Wien 1782) und »Die Zauberflöte« (Wien 1791) sind dieselben ja sämtlich auf italienische Texte komponiert und, soweit sie seriöse Opern sind (»Mitridate« [Mailand 1770], »Ascanio in Alba« [Serenata, Modena 1771], »Il sogno di Scipione« [Salzburg 1772], »Lucio Silla« [Mailand 1772], »Il rè pastore« [dramat. Kantate, Salzburg 1775], »Idomeneo« [München 1781], »La clemenza di Tito« [Prag 1791]), der Zeit zum Opfer gefallen. Dagegen stehen von den der Gattung der Opera buffa angehörigen Werken wenigstens zwei: »Le nozze di Figaro« (Wien 1786) und »Don Giovanni« [Don Juan] (Prag 1787) bis heute in unverminderter Jugendfrische da als die ältesten wirklich noch ständigen Repertoirestücke der Oper überhaupt, daneben auch, aber schon merklich zurückstehend, »Così fan tutte« (Wien 1790). Vergessen sind »La finta semplice« (1768

für Wien geschrieben, aber nicht gegeben [1769 in Salzburg aufgeführt]), »La finta giardiniera« (München 1775); nur begonnen, aber nicht beendet sind »L'oca del Cairo« und »Lo sposo deluso« (beide 1783) und die Musik zu dem Lustspiel »Der Schauspieldirektor« (1786). »Figaro« und »Don Juan« stehen in der Literatur als der glänzende Abschluß der italienischen Opera buffa da, sind aber in (wenn auch nicht einwandfreier) deutscher Übersetzung derart allgemein beliebt geworden, daß für das Gemeinbewußtsein ihre italienische Wurzel nicht mehr in Betracht kommt. Im Don Juan hat sich aber sogar in den Koloraturen der beiden seriösen Hauptpartien (Ottavio und Donna Anna) noch ein Überbleibsel der parodierenden Tendenz der Anfänge der Opera buffa (S. 152) erhalten. Der Versuch Otto Jahns, aus dem Don Juan ein ernstgemeintes Musikdrama zu machen, in welchem die Figur Ottavios und der Donna Anna stark in den Vordergrund rücken, leistet dem Dichter (da Ponte, der auch den Figaro und Così fan tutte dichtete) und dem Komponisten einen schlechten Dienst. Die laxe Moral aller drei Opern ist damit nicht wegzudisputieren; das Bewundernswürdige der Leistung Mozarts liegt aber gerade darin, daß die Frivolität der Süjets zufolge der impulsiven Natürlichkeit und Lebensfreudigkeit seiner Melodien gar nicht zu Bewußtsein kommen kann. Wer Donna Anna ernsthaft tragisch nimmt, verkennt das Wesen der Opera buffa und muß auch die Gräfin im Figaro tragisch nehmen, kann dann aber schwerlich mehr zu einem ungetrübten Genusse der Werke kommen. Die seriösen Elemente sind in der Opera buffa durchaus nur Staffage oder Folie, in noch höherem Maße als die komischen im seriösen Drama. In ähnlicher Weise wie in den genannten Opern die Musik eine deplacierte Prüderie nicht aufkommen läßt, verdeckt sie in der Zauberflöte das alberne Gemengsel von Märchenromantik und freimaurerischem Mystizismus. Das, worauf es in beiden Fällen ankommt, ist eine einigermaßen plausible Motivierung der aneinandergereihten herrlichen Musikstücke. Wenn irgendwo, so ist hier jene neuerlich aufgestellte Illusionsästhetik am Platze, welche das Bewußtsein lebendig erhält, daß das künstlerische Erleben nur ein illusorisches ist und nicht ein wahrhaftiges.

Reformatorische Bestrebungen auf musikalisch-dramatischem Gebiete lagen Mozart fern; aber er folgte dem Zuge der Zeit und ließ alle kräftigen Anregungen und nachahmenswerten Vorbilder auf sich wirken, welche sich ihm darboten. So hat natürlich auch Gluck auf seine Schreibweise Einfluß gewonnen, aber ohne ihn zu einem Anhänger seiner besonderen Richtung zu machen; ebenso hat er deutsche Singspiele geschrieben und ist sogar einer der

ersten erfolgreichen Vertreter der Gattung, ohne doch darum sich von der italienischen Oper abzuwenden. Wenn für dieses vielseitige und tolerante Verhalten auch ganz gewiß praktische Rücksichten ein gewichtiges Wort mitsprachen, da die Laufbahn des dramatischen Komponisten, und zwar des italienisch geschulten, damals allein Aussicht auf glänzendere Existenzbedingungen eröffnete, nach denen Mozart zeitlebens ohne Erfolg gestrebt hat, so entspricht es doch auch zugleich durchaus seinem aller abstrakten Reflexion abgeneigten Naturell. Trotzdem haßten ihn die Italiener in Wien instinktiv als einen gefährlichen Gegner und stemmten sich gegen seine Erfolge; da dieselben den Figaro fast zu Falle gebracht hätten, erkor er für »Don Juan« und »Titus« Prag als Ort der ersten Aufführung. Jeder Zollbreit Boden mußte eben den Italienern in den letzten Bollwerken ihrer Herrschaft abgerungen werden.

§ 104. Der Aufschwung der Klaviermusik.

Daß im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts das Klavier die bescheidene Rolle des Akkompagnisten der Streich- und Blasinstrumente in der Kammermusik mit einer gewissen Plötzlichkeit mit der des ebenbürtigen Partners, ja des überlegenen Führers vertauscht, steht natürlich in direktem Zusammenhange mit der gerade in der Zeit um 1760 erfolgenden Ausbildung des 1710 in Florenz von Bart. Cristofori erfundenen Hammerklaviers (Pianoforte) zum überlegenen Rivalen sowohl des tonschwachen Klavichords als des nüancenlosen Klavicembalo, deren beider Vorzüge es schnell überbot, ohne ihre Mängel zu teilen. Wenn auch bereits das von Seb. Bach geschaffene Klavierkonzert als ein entschiedener Schritt vorwärts zur Emanzipierung des Klaviers aus seiner Dienerrolle angesehen werden muß, und auch die Soloklaviermusik S. Bachs, besonders das in Abschriften verbreitete Wohltemperierte Klavier mit seinem tiefen Ideengehalt und seinem intensiven Ausdrucksbedürfnis, gewiß mit dazu beigetragen hat, das Organ zu schaffen, das erst ermöglichte, den Intentionen der Komponisten gerecht zu werden, so steht doch die Tatsache außer Zweifel, daß Bach noch nicht für das Pianoforte geschrieben hat, und daß auch Ph. Em. Bach noch seine intimeren Stücke für das Klavichord und die glänzenderen (die Konzerte) für Cembalo gedacht hat. Doch spielte Seb. Bach 1747 vor Friedrich II. in Potsdam auf einem Silbermannschen Pianoforte. Nach der Mitte des Jahrhunderts tritt aber das Pianoforte dank der Bemühungen Gottfried Silbermanns (gest. 1753) und seiner Schüler Johann Heinrich Silbermann in Straßburg

(1727—1799), Franz Jakob Späth in Regensburg (gest. 1796) und Johann Andreas Stein in Augsburg (1728—1792) immer bestimmter als sieghafter Rivale hervor; um die Zeit, wo John Broadwood in London (1732—1812; baute Pianoforte seit 1781), Steins Kinder Nanette Stein (seit 1794 die Gattin Joh. Andr. Streichers, der später gleichzeitig mit dem Engländer Robert Wornum den Hammerschlag von oben [Pianino-Mechanik] erfand) und Matthias Andreas Stein in Augsburg und seit 1794 in Wien, seit 1802 separiert, und Sebastian Erard in Paris (eigentlich Ehrhard aus Straßburg, 1752—1831, seit 1777 Pianofortebauer) anfingen, Pianofortes zu bauen, war der Sieg des neuen Instruments bereits entschieden. Wir wissen (Jahn, Mozart I, S. 369), daß Schobert auf der Reise von seiner schlesischen Heimat nach Paris (ca. 1760) Stein in Augsburg aufgesucht hat, und seine Klaviermusik ist sicher durchweg nicht für Cembalo, sondern für Pianoforte berechnet. Wir wissen auch, daß 1768 Johann Christian Bach in London zum ersten Male ein Konzert auf dem Pianoforte öffentlich spielte. Mozart besaß in den siebziger Jahren ein Späthsches Pianoforte, später ein Steinsches. Beethoven hat (nach dem Bericht J. F. Reichardts vom 7. Febr. 1809) Streicher veranlaßt, den allzuleicht ansprechenden bisherigen Wiener Pianofortes »mehr Gegenhaltendes, Elastisches zu geben, ... und dadurch seinen Instrumenten einen größeren und mannichfacheren Charakter verschafft« (Thayer, Beethoven II², S. 556). Schoberts Titel nennen zwar das Pianoforte nicht, sondern stets das Clavecin (Cembalo); doch ist das wohl Rücksichtnahme auf die noch nicht genügend allgemeine Verbreitung von Pianofortes in Privatbesitz. Mozart und Joh. Wilh. Häßler schrieben zuerst 1779 ausdrücklich für »Klavier oder Pianoforte«. Speziell sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß in der Klaviermusik dieser Übergangszeit das Vorkommen der »Bebung« (.... über den Noten) auf das Klavichord hinweist, und die Bezeichnungen crescendo oder diminuendo wenigstens das Cembalo ausschließen; selbst die gehäuften dynamischen Nüanzierungen in den langsamen Sätzen Häßlers schließen aber doch nicht das Klavichord aus. Die Alleinherrschaft des Pianoforte wird eben erst perfekt durch das Entstehen einer neuen Literatur, welche in der Ausnutzung der universellen Eigenschaften des Instruments ihr Wesen hat. Eine solche bringt aber doch erst Muzio Clementi (1752 [1746?]—1832), der in jüngeren Jahren (noch als er 1781 am Wiener Hofe mit Mozart um die Wette spielte) zu mehr cembalomäßigem, brillantem Wesen neigte, dann aber dem ausdrucksvollen Spiel sein besonderes Interesse zuwandte und die Möglichkeit verschiedener Farbengebung bis zu orchestermäßiger Fülle des Klaviersatzes in umfas-

sender Weise ausbeutete. Die historische Bedeutung Clementis beruht durchaus auf der durch ihn bewirkten reichen Entwickelung der Klavier-Satztechnik. Der mit der Orgelmusik verwachsene ältere deutsche (und auch englische) Klavierstil war seit Seb. Bach dem aus der Lautenmusik hervorgegangenen französischen mehr und mehr gewichen, und der Einfluß der neapolitanischen Opernmelodik hatte denselben noch weiter verflacht; das Überhandnehmen der stereotypen Akkordbrechungen, wie sie Domenico Alberti (gegen 1740) in die Mode brachte, als Begleitung der linken Hand zu einer mehr oder minder gesangsmäßigen Melodik der rechten, charakterisiert die nachbachische Klaviermusik in eminentem Maße und bildet einen Hauptbestandteil auch der Klaviermusik Mozarts, aber auch Schoberts, Eichners, Johann Christian Bachs u. a. Verglichen mit Domenico Scarlattis keckem, vielseitigem Wesen erscheint diese Manier überaus einseitig und ärmlich, und es ist ganz gewiß kein Zufall, daß Clementi seine Laufbahn als Klaviersonaten-Komponist durch Zurückgreifen auf Scarlatti begann. Bei Mozart macht die Schönheit und der Gehalt der Melodien die Stereotypität der Faktur vergessen; Schobert entschädigt durch dunklere Tinten wenigstens streckenweise; Haydn war zu wenig eigentlicher Klavierspieler, um der Manier überhaupt ernstlich zu verfallen (vgl. S. 160 u. 171). Ph. Em. Bach war bereits zu voller Selbständigkeit gereift, ehe die Manier aufkam, und steht bei aller Hinneigung zu Couperin und Rameau doch viel zu sehr auf dem Boden der alten Kunstübung, um diese Verflachung mitzumachen. Der Hauptbestand der Klaviermusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts steht aber unter dem Einflusse dieser Tendenz zu billiger Melodik mit kunstlosem Akkompagnement, die sich aber freilich auch noch über Mozart, Haydn und Beethoven hinaus hält und zur inhaltlosen Salonmusik des 19. Jahrhunderts überführt.

Clementi war ein Musiker von starker Begabung und nachdenklichem Wesen, der sich wohl bewußt war, daß er eine künstlerische Mission zu erfüllen übernahm, indem er den Klavierstil aus der Natur des Instruments heraus allseitig durchbildete. Auch ist wohl zu beachten, daß er bereits in den neunziger Jahren Teilhaber einer Pianofortebaufirma (Longman & Broderip, zugleich Musikverlag) war, die 1798 fallierte, worauf er selbst eine neue Firma begründete (Clementi, F. W. Collard & C°), deren Offizin 1807 durch einen Brand vernichtet wurde, die aber als Collard & Cie noch heute besteht. Clementi hatte offenbar auch die Zukunft des Klaviers als Handelsobjekt begriffen und ließ sich durch die Verluste nicht entmutigen. Als Konzertspieler ist Clementi nur kurze Zeit gereist, nämlich 1781 (Paris, Straßburg, München, Wien) und

1784 (Paris, Lyon). Seine späteren Reisen sind mehr Geschäftsreisen als Kunstreisen. Aber 1802—1810 war er von London abwesend und nahm mehrmals längeren Aufenthalt in Petersburg, stets begleitet von einer Anzahl seiner Schüler. Denn — und darin liegt ein großer Teil seiner Bedeutung — er war nicht nur persönlich ein hervorragender Klavierspieler, sondern auch ein ausgezeichneter Lehrer. Johann Baptist Cramer (der Sohn Wilhelm Cramers), John Field, Alexander Klengel, Ludwig Berger, Ignaz Moscheles und Christian Kalkbrenner sind seine Schüler.

Wie Clementis Gradus ad Parnassum, so sind auch Cramers Etüden bis heute eiserner Bestand jeder pianistischen Ausbildung; man kann sagen, daß die eigentliche Klavierspiel-Methodik erst von Clementi ihren Ausgang nimmt; durch die Schüler seiner Schüler reicht die Nachwirkung seiner Tätigkeit bis in die Gegenwart. Pädagogische Rivalen erwuchsen ihm nur in Mozarts Schüler J. N. Hummel und Beethovens Schüler Karl Czerny, jener ein Viertel-, dieser fast ein halbes Jahrhundert jünger, beide an seine Bedeutung nicht heranreichend. Der Einfluß Clementis auf die letzten Klavierwerke Mozarts und Haydns ist unverkennbar, und erst Beethoven führt die Klaviermusik wirklich über Clementi hinaus. Während Cramers historische Bedeutung auf seine allbekannten 84 (bzw. 100) Etüden beschränkt ist, haben neben Clementis Gradus auch seine (106) Klaviersonaten und Sonatinen einen hohen Wert, und sind nicht nur als Bildungsmaterial heute hoch geschätzt, sondern stehen auch historisch als höchst respektable Zwischenglieder zwischen Mozart und Haydn einerseits und Beethoven andererseits. Auch abgesehen von der außerordentlichen Förderung der Klavier-Satztechnik, sind dieselben bedeutend, kraftvoll, distinguiert und vielgestaltig in der Erfindung, und von einer vorher unbekannten Großzügigkeit.

Clementis Klavierkonzerte, Violinsonaten, Trios und Sinfonien sind heute vergessen; doch wären die Violinsonaten wenigstens als Unterrichtsmaterial noch sehr wohl verwendbar. Die Klavier-Ensemblemusik der Zeit vor Beethoven nimmt zwar in den Katalogen der Zeit einen breiten Raum ein, kommt aber nur bei Mozart und Haydn über unbeholfene Anfänge hinaus. Nur Emanuel Aloys Förster (1748—1823) weist, wie auf dem Gebiete des Streichquartetts, so auch auf dem der Kammermusik mit Klavier durch weit ausholende Linienführung auf Beethoven hin, der ihm persönlich befreundet war und seine Werke genau kannte. Leider sind seine Werke sehr selten geworden und neugedruckt ist nichts

XXVIII. Kapitel.

Beethoven. Schubert. Weber.

§ 105. Ludwig van Beethoven.

Wie in den Werken Bachs und Händels die Kunst des 17. Jahrhunderts ihren imponierenden Abschluß, ihre letzte Krönung findet, so gipfelt die Entwickelung des neuen Stils des 18. Jahrhunderts in Beethoven. In eminentem Maße gilt das zunächst für die Instrumentalmusik in all ihren verschiedenen Zweigen mit Ausnahme der Orgelmusik, welche schon mit Bach auf einem Höhepunkte angelangt war, zu dem die nächste Folgezeit nur staunend aufzublicken vermochte, ohne auch nur den Versuch zu machen, sich auf der Höhe zu halten. Vielleicht hängt dieses Versanden der Orgelmusik mit der Abnahme des kirchlichen Sinnes zusammen, welche die Aufklärungsperiode bringt. Die Stagnation ist aber eine noch viel auffälligere als die auf dem Gebiete der kirchlichen Gesangskomposition, so daß doch wohl die erdrückende Größe der Leistungen Bachs als die eigentliche Ursache gelten muß. Der individualistische moderne Stil selbst ist freilich auf die der dynamischen Nüanzierung im kleinen nicht fähige Orgel nicht recht übertragbar; wäre etwa ein zweiter Bach erstanden, so würde er ebenso den alten Stil haben fortsetzen müssen, wie der polyphone Stil des 16. Jahrhunderts während der Nuove musiche des 17. weiterblüht. Ganz ähnliche Betrachtungen veranlaßt die Instrumentalmusik Beethovens. Wer wollte verkennen, daß die gewaltige Steigerung seiner Leistungen gegenüber Mozart und Haydn auf dem Gebiete der Sinfonie, des Streichquartetts, der Klaviersonate und auch der Klavier-Ensemblemusik auf die befähigtesten Zeitgenossen und Nachfolger zunächst lähmend wirkte und ein Gefühl der Ohnmacht erzeugte? Und wenn einige Epigonen wie Spohr den Abstand nicht erkennend und sich überschätzend den Versuch machten, den Großmeister zu überbieten, so wirkte deren unvermeidliches Schicksal desto belehrender auf die andern. Aber Beethovens eigener Aufstieg setzte schon ein gewaltiges Wollen und einen hohen Mut voraus. Als er die Schwingen zum ersten Fluge prüfte, ragten vor ihm gleich zwei gewaltigen Bergriesen Mozart und Haydn empor. Die Einsicht, daß er mit der bis dahin allgemein gebräuchlichen Art der naiven, schnellen, massenhaften Produktion nicht hoffen konnte, in absehbarer Zeit sie zu erreichen,

geschweige über sie hinauszukommen, mußte sich ihm früh aufdrängen. Die Zeit der Komposition von Serien à 12 oder 6 Sinfonien, Quartette, Sonaten gehörte der Vergangenheit an; sind doch von Haydns 104 Sinfonien schließlich nur die zwölf letzten allein übriggeblieben als seine Größe repräsentierend, von Mozarts drei Dutzend sogar nur drei. Und ähnlich verhält es sich mit den Kammermusikwerken. Es war ausgeschlossen, daß Beethoven in ähnlicher Weise mit kindlich naiven Anfängerarbeiten wie Mozart und Haydn die ergrauten Meister schlagen konnte; das Kindheitsstadium des neuen Stils war überschritten, und es bedurfte konzentrierter Arbeit und des Aufgebots aller Kräfte, um überhaupt in der Zeit einer gewaltig gesteigerten Produktion bemerkt zu werden. So kommt es, daß Beethoven, nachdem er bereits mit dreizehn Jahren durch einen wohlwollenden Lehrer und einen spekulativen Vater die Druckerpresse beschäftigt hat, unter dem Einflusse weitsichtiger, über seine Begabung urteilsfähiger Männer wie Graf Waldstein und Baron van Swieten erst noch einmal für mehr als ein Jahrzehnt verstummt, um erst dann mit einem neuen Opus 1 in die Arena zu treten. Die drei dem Kölner Kurfürsten Max Friedrich gewidmeten, 1783 bei Boßler in Speyer herausgegebenen Klaviersonaten und die drei 1785 geschriebenen, aber erst nach Beethovens Tode herausgegebenen Klavierquartette zeigen den dreizehn- bzw. fünfzehnjährigen Knaben mindestens ebenso auf der Durchschnittshöhe der Produktion seiner Zeit wie die Erstlingswerke Mozarts, die zum Druck kamen, und die gedruckten Frühwerke Haydns. Es müssen daher sehr ernste Überlegungen mitgesprochen haben, daß Beethoven nicht auch die Quartette von 1785 und ganze Serien weiterer höchst wahrscheinlich noch in Bonn (vor 1792) geschriebenen Werke veröffentlichte. Angesichts der beispiellosen Aktivität und Unternehmungslust der Pariser, Londoner und Amsterdamer Verleger, denen sich nun auch allmählich deutsche gesellten, ist der Gedanke abzuweisen, daß es Beethoven nicht gelungen sei, bei den Verlegern anzukommen. Vielmehr wird man annehmen müssen, daß früh — wenigstens seit der Zeit seiner ersten Reise nach Wien (1787), wo er Mozarts Schüler werden sollte, und seit der Bekanntschaft mit dem Grafen Waldstein, der in eben diesem Jahr nach Bonn kam, vielleicht aber sogar seit dem Regierungsantritte des Erzherzogs Max Franz als Kurfürst von Köln (1784) — Beethovens künstlerischer Ehrgeiz bereits bestimmt auf das hohe Ziel hingelenkt wurde, die Reihe Mozart-Haydn fortzusetzen. Die bekannte Stammbucheinzeichnung des Grafen Waldstein bei Beethovens definitiver Abreise nach Wien (29. Oktober 1792), die Thayer (Beethoven I², S. 270) »etwas ge-

schraubt« findet, macht das besonders durch die Worte »zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche« sehr wahrscheinlich, da sie außer Mozart und Haydn keinen andern Namen nennt. Offenbar hatte Beethoven früh die Werke Mozarts und Haydns kennen gelernt und ihre Größe begriffen. Wenn auch, wie heute bereits bestimmt erwiesen ist, in Bonn in den Jahren von Beethovens Kindheit und Jünglingsalter ebenso wie in ganz Deutschland und besonders im Süden und Westen die Kompositionen der Mannheimer Schule das tägliche Brot bildeten, so traten doch innerhalb dieser neuen Literatur die Namen Mozart und Haydn immer glänzender hervor, besonders seit Max Friedrichs Regierungsantritt ist natürlich das Interesse der Bonner Musiker mehr und mehr von Mannheim nach Wien als der neuen Musikzentrale hingelenkt worden. Der gut gemeinte Versuch von Thayer-Deiters (a. a. O. I², S. 148), den Stil der Beethovenschen Frühwerke als demjenigen Chr. G. Neefes verwandt zu erweisen, der 1782 Beethovens Lehrer wurde, kann angesichts der Wiederentdeckung der Bedeutung der Mannheimer nicht mehr ernstlich in Frage gezogen werden. Beethoven steckte schon damals so vollständig in der Ausdrucksweise der neuen Stilrichtung, daß dem von Joh. Ad. Hiller in Leipzig gebildeten Neefe vielmehr nur wegen seiner Hinlenkung Beethovens auf das Studium des Wohltemperierten Klaviers von Seb. Bach, die durch seine eigene Aussage verbürgt ist, ein stärkerer Einfluß auf seines Schülers Arbeiten zugesprochen werden kann. Es steht aber auch außer Zweifel, daß er nicht mehr vermochte, denselben von dem Anschlusse an die neuen Strömungen abzubringen. Doch hielt Beethovens Hochschätzung des Wohltemperierten Klaviers durch sein ganzes Leben an; er soll auch bei seiner Ankunft in Wien zuerst durch den meisterhaften Vortrag Bachscher Fugen imponiert haben (Thayer III², S. 582), und Czerny beruft sich ausdrücklich darauf, daß seine Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers auf Beethovens Art, die einzelnen Nummern zu interpretieren, fuße. Das alles ändert aber nichts daran, daß Beethoven in Bach den Repräsentanten einer Kunst der Vergangenheit sah, von der ihn eine veränderte Weltanschauung schied (vgl. seine Äußerung gegen Holz [Thayer IV, S. 76]: »heutzutage muß in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen«). Erst in seiner letzten Schaffensperiode sucht Beethoven wieder Anschluß an den Stil Bachs zu gewinnen; was sich von Schularbeiten im Fugenstile unter Neefe und unter Albrechtsberger erhalten hat, gleicht Exerzitien in einer fremden Sprache und zählt nicht zu seinen freien künstlerischen Schöpfungen.

Die Situation, in der sich Beethoven befand, nachdem ihm sein

Ziel bewußt geworden, Mozarts und Haydns Nachfolger und Vollender zu werden, ist sehr derjenigen von Brahms ähnlich, nachdem diesen Robert Schumann 1853 in der Neuen Zeitschrift für Musik als künftigen Großmeister der Welt vorgestellt hatte. Der eine wie der andere sah sich durch die Größe der gestellten Aufgabe zur Konzentration aller Kräfte auf Vertiefung der Arbeit hingewiesen.

Wir wissen heute, daß Beethoven seine Jugendarbeiten nicht vernichtet, sondern eine wahrscheinlich große Anzahl derselben später überarbeitet herausgegeben hat, nachdem sein Können, sein ästhetisches Urteil und seine freie Verfügung über die formale Gestaltung erstarkt waren. Nicht ganz gelöst ist die Frage, ob nicht auch gegen seinen Willen einzelne seiner Frühwerke, besonders Lieder, von seinen Brüdern an die Verleger gegeben worden sind (die »fatalen alten Sachen«, in den Briefen an Breitkopf & Härtel vom 22. Oktober 1803, Thayer II², S. 367); es steht nämlich doch andrerseits durch Briefe an die Verleger fest, daß er ältere und — nicht ganz auf der Höhe stehende Kompositionen, die er vielleicht überschätzte, weil sich für ihn Jugenderinnerungen mit ihnen verbanden, selbst herausgegeben hat.

Wie immer es sich damit verhalten mag, sicher ist, daß Beethoven zunächst längere Zeit (bis 1795) mit der Herausgabe seiner Werke zurückhielt, dann aber in bunter Mischung ganz neue Werke, Umarbeitungen älterer und vielleicht sogar auch ältere Sachen ohne jede Überarbeitung herausgab, und daß die Reihenfolge seiner Opuszahlen und die Erscheinungszeit nur in sehr beschränktem Maße einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Werke geben. Selbst Datierungen von seiner Hand auf erhaltenen Autographen sind schließlich nur beweiskräftig für die Zeit der Fertigstellung der vorliegenden Fassungen, in einzelnen Fällen aber, wie z. B. im Autograph der Bagatellen Op. 33, auch das nicht (vgl. Thayer II², S. 368). Die Beethoven-Philologie ist trotz des großen fünfbändigen Thayerschen Werkes und der minutiösen Untersuchungen des größten Teils der gerade für Beethovens Werke in so großer Zahl erhaltenen Skizzenbücher noch lange nicht am Ende ihrer Aufgabe angelangt. Dieselbe hat aber wenigstens das eine wichtige allgemeine Resultat festgestellt, daß Beethoven in viel ausgedehnterem Maße als andere Komponisten sich mit Ideen zu neuen Werken vielfach jahrelang getragen hat, ehe er sie definitiv fertigstellte, und gerade das ist ein für die rechte Beurteilung seiner künstlerischen Eigenart und seiner historischen Bedeutung sehr entscheidendes Moment. Die Skizzenbücher in Verbindung mit eigenen Aussagen Beethovens, Briefstellen und Eintragungen der Konversationsbücher aus der

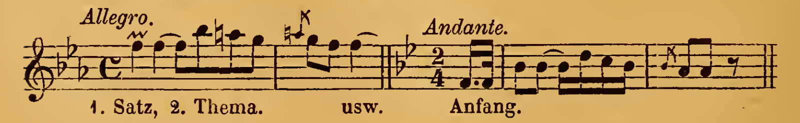
Zeit seiner völligen Taubheit gestatten Blicke in die Werkstatt des Tonkünstlers und die Natur des tonkünstlerischen Schaffens überhaupt, die von allgemeiner Bedeutung sind. Zunächst fällt auf, daß scheinbar Beethoven mühevoller produziert hat als etwa Mozart oder Franz Schubert, daß nur in vereinzelten Fällen bei ihm die Zeit zwischen erstem Entwurf und definitiver Fertigstellung eine so kurze ist wie bei anderen Komponisten; selbst Thayer-Deiters und Nottebohm haben sich hie und da durch diesen Umstand bezüglich der Beurteilung seines Schaffens irreleiten lassen Bei keinem Komponisten ist nämlich so deutlich zu erkennen wie bei ihm, daß ein in der Phantasie erstehendes Tongebilde sozusagen ein selbständiges Lebewesen ist, das nach immanenten organischen Gesetzen sich entwickelt, und dem der Schaffende selbst während seines Entstehens und Werdens wie ein Dritter beobachtend und genießend gegenübersteht. Es ist möglich, daß der Komponist diesen Prozeß des erstmaligen Auftauchens eines Tongebildes und seinen Verlauf sogleich als einen definitiven nimmt und daher ein ganzes Tonstück unmittelbar nach dem »Einfalle« niederschreibt, wie derartiges für Schubert verbürgt ist. Aber das ist keineswegs nötig und auch nicht das Gewöhnliche. Vielmehr wird der Komponist im allgemeinen einen solchen Einfall sich mehrmals in der Phantasie reproduzieren lassen, gleichviel, ob er ihn durch eine vorläufige Skizzierung vor dem Wiedervergessen bewahrt hat oder nicht, und bei jedem neuen Erstehen in der Phantasie wird oder kann das Tonbild neue Züge annehmen, vergleichbar etwa den mannichfachen Unterschieden, welche die aus den Samenkörnern derselben Pflanze entsprießenden neuen Pflanzen annehmen können. Dabei kommt nun aber die Möglichkeit zur Geltung, daß der Komponist mit bewußtem Willen in diesen organischen Werdeprozeß kritisch eingreift und dem Fluge der Phantasie die Richtung vorzeichnet, wenn das auch in viel beschränkterem Maße möglich ist, als vielleicht der Laie meint. Es versteht sich, daß hier nicht versucht werden kann, diese letzten Geheimnisse der künstlerischen Produktion zu entschleiern; es kommt mir auch nur darauf an, hier abermals (vgl. Peters-Jahrbuch 1910, S. 33 ff.) nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß das tonkünstlerische Produzieren ein nur in beschränktem Maße von dem Willen des Komponisten abhängiges innerliches Hören eines Phantasiegebildes ist, wie das Produzieren des Malers und Bildhauers ein innerliches Schauen ist. Das auffällige, zuwartende Verhältnis Beethovens gegenüber den seine Phantasie beschäftigenden Ideen (vgl. seine Auslassungen gegenüber Louis Schlösser, Thayer IV, S. 420 ff.) beweist aber ganz gewiß nicht eine minder intensive Schöpferkraft, eine spärlicher fließende Er-

findung, sondern einzig und allein ein sehr gesteigertes kritisches Vermögen, eine Höherspannung der Anforderungen an sein Genie. Die über Jahre sich erstreckenden Skizzen Beethovens zu einzelnen Werken, wie z. B. der *C*-moll-Sinfonie, geben auch keineswegs eine nur annähernde Vorstellung von der effektiven Gestalt, welche das Werk in den verschiedenen Stadien in seiner Phantasie hatte, sondern sind nur leichte Andeutungen, welche starken Wandlungen einzelne Hauptgedanken durchgemacht haben.
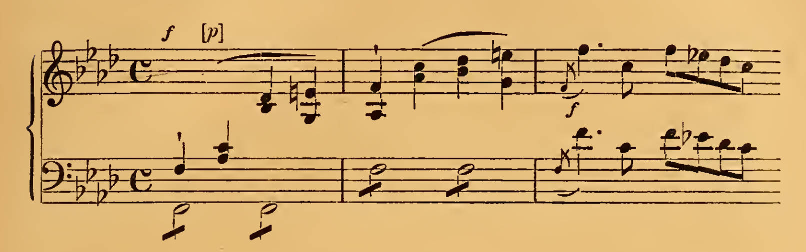
Der Hinweis auf die Steigerung der Anforderungen, welche Beethoven an die Erzeugnisse seiner Phantasie stellte, auf dieses langsame Ausreifenlassen derjenigen Werke, welche wir als seine größten bewundern, macht wohl verständlich, warum die effektive Gesamtzahl seiner Werke klein ist im Vergleich zu den Ziffern der Werke seiner letzten Vorgänger und Zeitgenossen. Zugleich bestätigt derselbe aber die oben angedeutete hohe Auffassung seines künstlerischen Berufes, seinen edlen Ehrgeiz, über Mozart und Haydn hinauszuwachsen. Daß aber die hier angedeutete Art Beethovens, zu komponieren, nicht etwa eine ihm persönlich eigentümliche, von ihm erst aufgebrachte ist, bedarf wohl nicht eines besonderen Hinweises. Gewiß wird auch gar manches Werk Bachs nicht gleich in der Form, in der es uns bekannt ist, fix und fertig in der Phantasie erstanden sein, sondern ähnlich längere Zeit in seiner Vorstellung gelebt und Wandlungen durchgemacht haben wie die Sinfonien in derjenigen Beethovens. Es ist aber auch zu bedenken, daß der Stil der Zeit Bachs mit seinem festeren Stimmengefüge und seinem langsam gewordenen Schematismus der Formgebung doch weit eher eine schnelle Fertigstellung des einzelnen Tonstückes in einer durch innere Logik überzeugenden Gestalt zuließ als das lose Gefüge des neuen Stils mit seinem buntwechselnden thematischen Wesen. Für diesen war das improvisationsartige leichte Hinwerfen wohl für einige Zeit möglich, und die schnelle Folge immer neuer Werke mit neuen hübschen Einfällen täuschte über die mangelnde innere Notwendigkeit der Entwickelung hinweg. Um aber Werken in diesem neuen Stile Anspruch auf dauernde Beachtung zu geben, wurde die Austragung durch den Komponisten unerläßlich; nur was dieser selbst immer wieder und wieder in der Phantasie mit Interesse durchlebt hatte und schließlich endgültig in der Notierung fixierte, konnte auf längeres Leben hoffen. Daß bereits die letzten Sinfonien Mozarts und Haydns diesen Weg betreten, ist wohl kaum zweifelhaft, wenn auch Mozarts drei große Sinfonien alle drei im Sommer 1788 geschrieben sind.

Der Schwerpunkt von Beethovens historischer Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Instrumentalmusik; nur auf diesem kann man bei
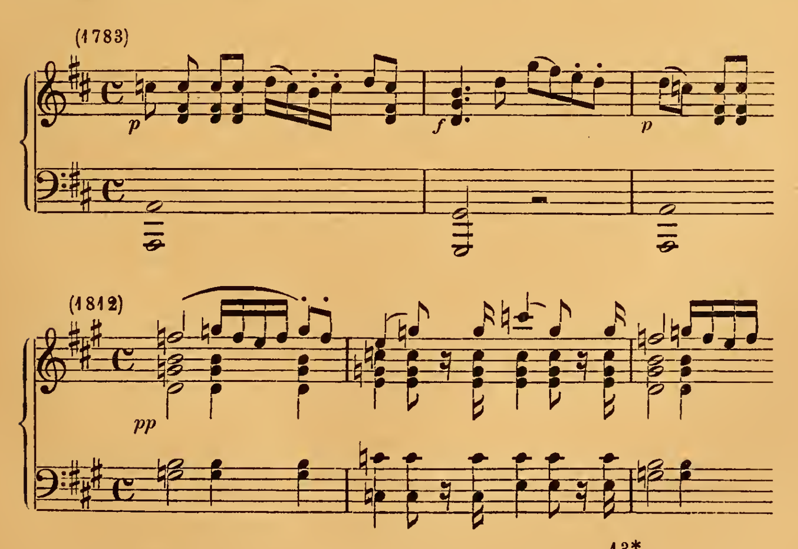
ihm von einer stetig fortschreitenden Entwickelung sprechen, und nur auf ihm bildet sein Schaffen den Abschluß einer Epoche. Angesichts der beiden erst 1884 wiedergefundenen (aus dem Nachlaß J. N. Hummels in den Antiquariatshandel gekommenen) beiden Kaiserkantaten von 1790 (auf den Tod Josephs II. und die Thronbesteigung Leopolds II.) kann man wohl die Frage aufwerfen, ob nicht Beethoven auch auf dem Gebiete der Vokalmusik mit Orchester hätte eine ähnliche Bedeutung erlangen können, wenn er sich speziell diesem Gebiete zugewandt hätte. Die beiden Werke sind so reich an Individuellem in der Ausdeutung der beiden (recht mittelmäßigen) Texte und der freien Verfügung über die vokalen und instrumentalen Mittel, daß sie zu den weitestgehenden Erwartungen für die fernere Entwickelung auf diesem Gebiete berechtigten. Aber das Schicksal hat es anders gefügt, und der Meister hat aus freier Wahl sein Hauptinteresse der Instrumentalmusik zugewandt und ist immer nur gelegentlich, ausnahmsweise, überwiegend zufolge besonderen Anlasses und von außen an ihn herantretender Anregung auf das Gebiet der Vokalkomposition übergetreten. Seine eigene, mit allen Kräften angestrebte und durchgeführte Entwickelung liegt auf dem Gebiete der Instrumentalmusik; er hatte begriffen, daß diese sich in einer gewaltig emporführenden Bewegung befand, und machte sich bewußt zu deren Repräsentanten. Es ist darum von allerhöchstem Interesse, zu sehen, wie so gar mancher Zug in den Frühwerken auf den künftigen Großmeister hindeutet, und daß in dem Knaben und Jünglinge Beethoven schon das vulkanische Feuer lodert, dessen gewaltige Ausbrüche später die Welt in Staunen und Schrecken setzten. Freilich treten in den Frühwerken solche frappant individuelle Stellen zumeist nicht als Hauptthemen auf, sondern springen aus Übergangs- oder Durchführungspartien einigermaßen überraschend heraus; die Themen selbst zeigen für den Kenner der Literatur der Zeit in der Mehrzahl das Gepräge der Mannheimer Schule, besonders die drei Klaviersonaten von 1783, die durchaus den Eindruck machen, daß in ihnen der Zwölf- bis Dreizehnjährige unter Leitung seines Vaters zeigen soll, daß er schon richtige Sonaten wie andere Komponisten zu schreiben vermag. Wäre der Vater ein Leopold Mozart gewesen, so würde er wohl schwerlich dem Sohne haben durchgehen lassen, daß Hauptthemen direkt aufeinanderfolgender Sätze so ähnlich ausgefallen wären, wie das in der ersten Klaviersonate der Fall ist:



Dagegen fällt auf, wie der Knabe Beethoven gleich die dunkleren Farben des Klaviers zu schätzen weiß, z. B. in der Einleitung der *F*-moll-Sonate Takt 5 ff., in deren Allegro er aber auch schon die Sonate pathétique verheißt:
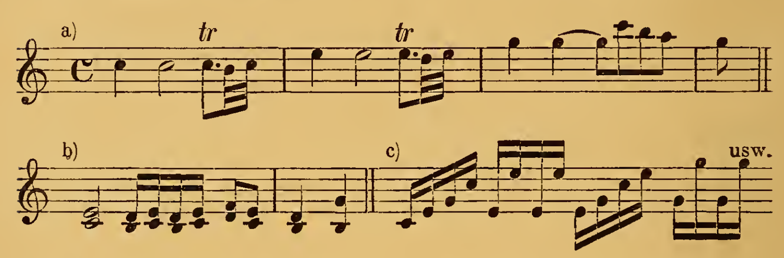


Auch die Rolle, die er dem Unisono zuweist, sei es als gebieterisches, abschließendes Zusammenfassen der Stimmen wie hier, sei es gleich zu Beginn eines Satzes, um einem Thema huschende, leichte Beweglichkeit zu geben wie im Schlußpresto der *F*-moll-Sonate, gemahnt an den späteren Meister. Die Energie, welche episodisch auftretende, weit ausholende gezackte Arpeggien über vollgriffigen Harmonien der linken Hand schon in der *Es*-dur-Sonate von 1783 erfüllt, weist auf die *B*-dur-Sonate Op. 22 und viele anderen Werke hin, die Dezennien später geschrieben sind. Aus der kurzen Durchführung der *D*-dur-Sonate schaut aber gar wie mit treuherzigen Kinderaugen eine der schönsten Stellen der Einleitung der *A*-dur-Sinfonie heraus:
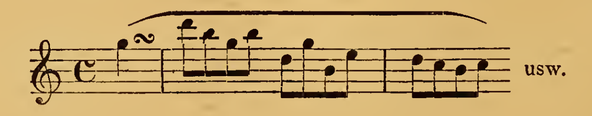


Das ist ganz gewiß kein Zufall, sondern vielmehr ein mit leiser Rührung erfüllendes Sichversenken des Meisters in die Erinnerung an seine Knabenjahre.
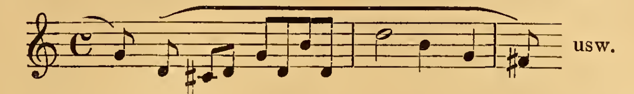
Kaum zwei Jahre später in den drei Klavierquartetten von 1785 ist das Bewußtsein eigenen Könnens bereits ganz außerordentlich gewachsen. Zwar ist die Abhängigkeit von der Mannheimer Thematik noch nicht ganz überwunden, doch tritt sie nur noch einmal, im ersten Satze des dritten Quartetts (*C*-dur), merklich hervor. Da ist nun höchst charakteristisch für Beethovens weitere Entwickelung, daß er 1795 bei der Umarbeitung des ersten Satzes dieses Quartetts zum ersten Satze der Klaviersonate Op. 2[II] das in allzu ausgetretenem Geleise wandelnde Anfangsthema (a) beseitigte und durch ein höchst originelles neues (b) ersetzte, weiterhin aber zeigte, wie er etwas derartiges etwa nunmehr für Klavier gestalten würde (c):
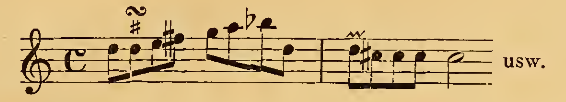


Auch die Mannheimer Raketen und die an Filtz gemahnenden weiten Melodieschritte in halben Noten in der Durchführung hat er ausgemerzt. Aber der Quartettsatz hat eine Überfülle von Themen, welche der nun durch die Bekanntschaft mit Mozarts und Haydns Sonaten und Sinfonien kritischer gewordene Beethoven für einen wohldisponierten Aufbau der Sonatenform nicht wohl mehr anerkennen kann. Von den Mannheimern stammt freilich diese Themenhäufung nicht, da gerade sie die Beschränkung auf nur zwei eigentliche Themen bestimmt ausgebildet haben; doch mögen wohl die bei ihnen so oft besonders ansprechenden kleingliedrigen Epiloge Beethoven mißverständlicherweise auf eine Vergrößerung der Zahl selbständiger, volle Sätze entwickelnder Themen geführt haben. Damit hat er nun bei der Umgießung zur Klaviersonate tüchtig aufgeräumt und nur das Beste behalten. Aus einer mehr übergangsartigen Partie der ursprünglichen Fassung:
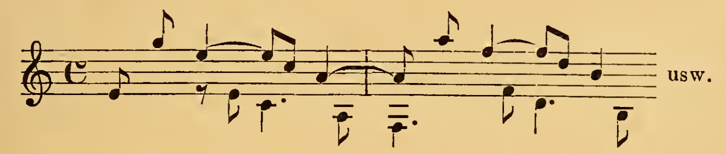


ist wohl das nunmehrige eigentliche zweite Thema geworden:
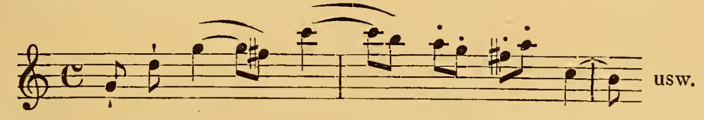


und das frühere zweite Thema, das in Stamitzscher Weise in der Variante der Dominante beginnt, ist vielmehr Übergangspartie geworden:



Ganz weggefallen ist die an zwei Stellen der Exposition auftretende komplementäre Rhythmik:
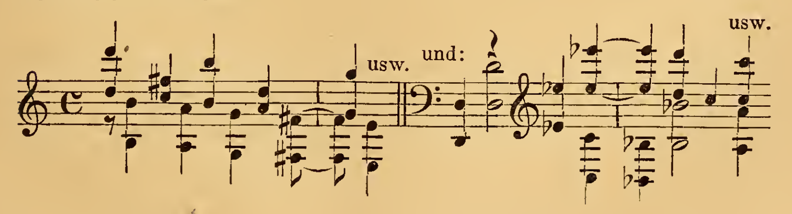


und der joviale letzte Epilog:



Daß aber dieser Beethoven doch eigentlich ans Herz gewachsen war, beweist sein Wiedererstehen im Finale von Op. 27[II] als:



Für diesen Verlust ist aber reichlich Ersatz geschafft durch neue Bildungen, die nicht thematischen Rang haben, sondern sich bei der thematischen Arbeit ungezwungen als ausgesprochene Übergangsbildungen ergeben, von denen als durch ihre imposante Kühnheit auffallend



hervorgehoben seien. Da steht schon der himmelstürmende Titan leibhaftig vor uns.

Das Beispiel mag genügen, ein lebhafteres Interesse für den werdenden Beethoven zu erwecken. Natürlich hat Beethoven nicht auf dem Papier und mit der Schere aus dem Quartettsatz den Sonatensatz gemacht, sondern in der oben geschilderten Weise immer erneuter Produktion durch die lebhaft arbeitende Tonphantasie, die mit manchem Jugendwerke, das wir nicht mehr kennen, ähnliche Umwandlungen vorgenommen haben mag. Als Beethoven sich an den besten Vorbildern seiner Zeit so weit zu sicherer Beherrschung der Formgebung fortgebildet hatte, daß er sicher war, nicht hinter ihnen zurückzustehen, war er in der Lage, alle die schönen Keime, welche sein jugendliches Empfinden bereits getrieben hatte, in einer Weise zu entwickeln, für welche ihm vorher die Fähigkeit gemangelt hätte. Daß er aber unablässig auch über sich selbst weiter hinausstrebte, bezeugen neben den Werken selbst gelegentliche Äußerungen in seinen Briefen und in der Konversation auf das bestimmteste. Noch 1826 war Beethoven stolz darauf, im *Cis*-moll-Quartett eine neue Art der Stimmführung anzuwenden (die Gipfelung der »durchbrochenen Arbeit«).

Leider ist es ja nicht möglich, hier im Detail nachzuweisen, wie Beethovens Genius einen immer kühneren Flug nimmt, wie er zunächst die Klavier-Ensemblemusik (Violinsonaten, Cellosonaten, Trios) von den letzten Schlacken der Entstehungszeit dieser Literatur reinigt, das Violoncello zu voller Selbständigkeit gegenüber dem Klavierbaß entwickelt und ebenso den Violinen die denkbar mannichfaltigsten Rollen im Wechselspiel oder in kontrapunktischer Verstrickung mit der Klavieroberstimme zuweist oder sie mit dem Cello verbunden dem Klavier als Rivalen gegenüberstellt usw., wie er dann ebenso auf dem Gebiete des Streichquartetts nach langen, besonnenen Vorbereitungen langsam aber zielbewußt die vier Instrumente zu vollkommen einander ebenbürtigen Partnern macht, deren jeder zur rechten Zeit das Hauptwort führt, ohne daß er sich aufdringlich als Solist geberdet, so daß die vier einen feingegliederten Organismus bilden, in welchem kein Glied von nebensächlicher Bedeutung ist. Wenn ihm auch hier Mozart und Haydn schon sehr bedeutsame Anregungen gegeben haben, so hat er doch die Kunst des Quartettsatzes so enorm weiter gesteigert, daß es bis heute keinem Nachfolger gelungen ist, ihn auch nur zu erreichen. Das gleiche gilt aber für seine Klavierkonzerte, das Violinkonzert und die Sinfonien und Ouvertüren. In den fünf Klavierkonzerten steigert sich nicht nur fortgesetzt die Durchgeistigung der immer mehr verfeinerten und die höchsten An-

sprüche an die Technik stellenden Figuration bis zur gänzlichen Ausscheidung alles nur virtuosen Passagenwerkes, die Sättigung mit intensivstem Ausdrucksgehalt, sondern es wird auch die Ineinanderarbeitung von Klavier und Orchester auf eine Höhe geführt, die es als Anmaßung erscheinen läßt, wenn spätere Komponisten von Klavierkonzerten glauben, ihn darin überboten und eine neue Gattung, die des »sinfonischen Klavierkonzerts«, zustande gebracht zu haben (Litolff, Liszt). Das einzige, was ihnen in dieser Richtung zugestanden werden kann, ist, daß sie, unterstützt durch neue Fortschritte des Pianofortebaues, die Forte-Wirkungen des Klaviers durch vermehrte Vollgriffigkeit und glänzenderes (mehr wirklich virtuoses) Passagenwerk bis zur Rivalität mit dem Orchestertutti gesteigert haben. Es muß aber von einer Überschätzung dieser durch die Glanzzeit der Klaviervirtuosität (Thalberg-Liszt) beigebrachten neuen Mittel gewarnt werden. Selbst die von Chopin (bei dem das Orchester wieder in eine durchaus untergeordnete Stellung zurücktritt) dem Klavier abgewonnenen neuen Wirkungen, die überwiegend im Gegenteil auf Seite der Abtönung der Dynamik ins traumhaft Verschwimmende, phantastisch Oscillierende liegen, stehen doch an Ausdrucksgehalt gegen die zarten Partien der beiden letzten Beethovenschen Konzerte stark zurück und erscheinen ihnen gegenüber nur als gewiß nicht zu unterschätzende, aber doch wirklicher Größe entbehrende anziehende Detailleistungen. Der bleibende Gewinn der Weitgriffigkeit und Sprungtechnik der Virtuosenzeit kommt aber erst in den Klavierstücken von Johannes Brahms und daneben in den Miniaturen Theodor Kirchners recht eigentlich zur Geltung. Überblickt man den ganzen Weg von dem dünnen skizzenhaften Klaviersatze um die Mitte des 18. Jahrhunderts (natürlich mit Ausschaltung Seb. Bachs) bis zu dem von Brahms, so erkennt man, daß erst ganz allmählich die beim Übergange vom Cembalo zum Pianoforte erfolgte Einbuße der verstärkenden Oktavkoppelungen durch stärkere Belastung der Technik besonders der linken Hand ausgeglichen worden ist. Diese Überlegung regt allerdings zugleich die Frage an, ob nicht für Werke der Übergangszeit, welche laut Titel für Cembalo oder Pianoforte geschrieben sind, im Falle der Benutzung des Pianoforte auf die Oktavkoppelung ersetzende Zutaten des Spielers gerechnet ist (so z. B. bei Schobert, Eichner, Christian Bach).

Fast noch mehr als die Konzerte und Klavier-Ensemblewerke Beethovens stehen aber seine Klaviersonaten als imposanter Abschluß der Literatur der Gattung da. Es ist wohl auch kaum jemandem der Gedanke ernstlich gekommen, von einer Weiterentwickelung der Klaviersonate über den letzten Beethoven hinaus zu sprechen.

Gewiß hat die stärkere Beachtung, welche die Romantiker seit Weber und Schubert den Klangfarben der Orchesterinstrumente und der Ausnutzung der Höhen- und Tiefenwirkungen sowie der Dynamik auch speziell auf dem Klaviere zuwandten, eine Stimmungsmusik entstehen lassen, welche mehr durch das fein nüancierte Detail als durch den formalen Aufbau im großen fesselt. Fields und Chopins Nocturnes, Mendelssohns Lieder ohne Worte, Schumanns Phantasiestücke usw. und die gesamte an sie anschließende Literatur der Charakterstücke für Klavier bis zu Stephen Heller, Kirchner und Brahms hat ganz gewiß schätzbare neue ästhetische Werte gebracht, die ihrer Gesamtheit auch eine gewisse historische Bedeutung sichern. Doch soll man nicht übersehen, daß auch hierfür sehr bedeutsame Anregungen von Beethoven ausgehen. Es sei nur auf die Sonaten Op. 54, 78, 90, 101, die Bagatellen Op. 33, 119 und 126, die Violinsonate Op. 96 hingewiesen. Aber auch die Sinfonien bergen zahlreiche Momente, in denen die Spezialklangfarbe romantisch-phantastische Wirkungen hervorbringt, die über die der Weberschen Opern nicht vergessen werden sollen und sicher für Weber anregend gewesen sind. Hier müssen wir also konstatieren, daß Beethoven trotz seiner abschließenden Bedeutung für den Ausbau der großen Formen der Instrumentalmusik doch zugleich einen Ausgangspunkt bildet für neue Strebungen, welche für die nächsten Generationen charakteristisch werden. Diese Beobachtung stellt aber in keiner Weise in Zweifel, daß für Beethoven doch nicht das Kolorit, sondern die Zeichnung, die Linienführung im großen, die thematische Konstruktion weitausgeführter Sätze das oberste, seine Phantasie führende Prinzip ist, und darum ist er auch auf dem Gebiete des Streichquartetts, für das Zeichnung alles und Farbengebung fast ganz ausgeschlossen ist, der unerreichte Großmeister geblieben. Mit manchen Sätzen der letzten Quartette, in denen die von ihm zeitlebens mit besonderer Liebe gepflegte Variierung in ihrer kompliziertesten Anwendung an die Stelle der dialektischen Verarbeitung zweier Themen tritt, hat er freilich den Ausführenden und dem Hörer sehr schwere Aufgaben gestellt. Ich darf wohl diesbezüglich auf meinen Versuch einer Analyse der Struktur der sämtlichen Quartette (in Schlesingers »Meisterführer«) verweisen.

Wie schon bemerkt, tritt der Vokalkomponist Beethoven hinter den Instrumentalkomponisten zurück. Das gilt zunächst besonders für seine Lieder; doch führen ihn einige der späteren, vor allem Op. 98, der Liederkreis »An die ferne Geliebte« (komponiert 1816, Dichtung von A. Jeitteles), auf die volle Höhe der Liedkunst Franz Schuberts. In der Mehrzahl seiner Lieder steht aber Beet-

hoven noch auf dem Standpunkte der »Oden« des 18. Jahrhunderts, läßt die Gesangsmelodie vom Klavier mitspielen oder begleitet nur schematisch ohne stärkere Charakteristik, gibt kleine konventionelle Vorspiele usw. Großer Beliebtheit erfreute sich die schon 1795—1796 komponierte »Adelaide« Matthissons (gedruckt 1797), ganz durchkomponiert und von viel freierer Gebarung als manche viel später komponierten Lieder, in seiner Gesamtheit ein köstliches Denkmal des Geschmacks jener galanten Zeit, das mit dem Versmaß der sapphischen Ode in überraschend zwangloser Weise sich abfindet, allerdings ohne jeden Versuch, dasselbe widerzuspiegeln. Außerdem seien noch genannt wegen ihrer würdigen Haltung, die bei aller Schlichtheit wirkliche Größe atmet, die 1803 erschienenen sechs (geistlichen) Lieder auf Texte Gellerts (Nr. 4: Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre) und einige der Goethe-Lieder (Trocknet nicht [1810], Nur wer die Sehnsucht kennt [1810, viermal komponiert] und die Klärchen-Lieder der Egmont-Musik [1810]).

Aus der Reihe der von Beethoven geschriebenen Chöre hebt sich die Komposition von Goethes »Meeresstille und glückliche Fahrt« (1815 komponiert) als ein Werk von vollendeter Faktur heraus; besonders ist die dezente Tonmalerei des Orchesters, welche den zweiten Teil einleitet, von Meisterhand entworfen und weist den analogen Naturschilderungen der Romantiker (Mendelssohn) die Wege. Die italienischen Szenen Beethovens, die Arie »Ah perfido« (1796) und das Terzett »Tremate empj« (Op. 116, aber vielleicht schon 1800 komponiert), zeigen, daß Beethoven wohl in der Lage war, mit gutem Gelingen den italienischen Opernstil zu kopieren, sind aber eben darum ohne Bedeutung, sowohl für die Geschichte als für des Meisters Entwickelungsgang. Aber auch das Schmerzenskind der Beethovenschen Muse, die einzige Oper »Fidelio« (Leonore), ist trotz ihrer hervorragenden Eigenschaften und ihrer bis heute ungeschwächten Lebenskraft doch nur ein Ereignis in der Biographie Beethovens, aber nicht in der Geschichte der dramatischen Musik; da steht sie nur als eine allerdings durch Tiefe des musikalischen Gehaltes ausgezeichnete Leistung innerhalb der durch Gluck beeinflußten Literatur (Cherubini). Gegenüber den schnell hingeworfenen Gelegenheitsarbeiten für die Bühne (»Die Ruinen von Athen« und »König Stephan«, beide 1811 komponiert für die Eröffnung des neuen Pester Theaters [9. Febr. 1812]) und für die Festveranstaltungen des Wiener Kongresses 1814 (»Der glorreiche Augenblick«) steht sie allerdings hoch erhaben da und zählt zu den ausgetragensten, mit eingehendster Liebe gearbeiteten Werken des Meisters, wie allein schon die vier für dasselbe geschriebenen Ouvertüren ausweisen (die erste nur in einer Vorprobe

gespielt, die zweite bei der ersten Aufführung 20. Nov. 1805 [während der französischen Okkupation], die dritte für die Wiederholungen im Frühjahr 1806, die vierte [*E*-dur] für die Aufführung während des Kongresses 1814).

Den Höhepunkt der Leistungen Beethovens als Vokalkomponist bildet ohne Frage die Missa solemnis Op. 123 (1818—1822 komponiert, erste Aufführung 1824), ein Werk, in welchem die gesamte Messenkomposition gipfelt, wenn es auch durch gewaltige Erweiterung der Dimensionen über die Möglichkeit der liturgischen Verwendung hinausgewachsen und zu einem Konzertwerke geworden ist. Der Messenkomponist Beethoven stellt sich — auch bereits in der 1807 für den Fürsten Esterhazy komponierten *C*-dur-Messe — bewußt in Gegensatz zu dem Kirchenmusikstile seiner Zeit und der letztvorausgehenden Epoche, sofern er zwar die Mitwirkung des Orchesters in umfassender Weise durchführt, demselben aber nicht wie Hasse, Richter, Haydn und Mozart thematische Selbständigkeit gibt, sondern ihm auch in längeren, den Eintritt der Singstimmen vorbereitenden Partien nur Motive zuweist, welche nachher die Singstimmen bringen, so daß tatsächlich die Singstimmen die eigentlichen Träger des Gesamtinhaltes sind und das Orchester nur ergänzt. Daß das seinen wohlgereiften Ansichten über das Wesen der rechten Kirchenmusik entsprach, beweist eine uns von K. G. Freudenberg übermittelte Äußerung (vgl. Thayer, Beethoven V, S. 224: »reine Kirchenmusik müßte nur von Singstimmen vorgetragen werden«). Mit anderen Worten, Beethoven stellt sich wieder mehr auf den Standpunkt der Meister des 16. Jahrhunderts; Palestrina oder auch G. Gabrieli (wegen der Mitwirkung der Instrumente) sind ihm die eigentlichen Vorbilder. Nur im Agnus verleugnet er einmal dieses Prinzip und gibt dem Orchester kriegerische Motive, um der Bitte um Frieden (Dona nobis pacem) einen Sinn zu verleihen, den der liturgische Text eigentlich nicht hat (er folgt damit einem Beispiele Haydns: vgl. Thayer, Beethoven IV, S. 354). Daß er in der leidenschaftlichen Gnadenbitte (miserere nobis) des Gloria ein dem liturgischen Texte fremdes ah! einfügte (Partitur S. 50), wird wohl starken Anstoß erregt haben. Als Ganzes darf man Beethovens Missa solemnis nicht nur Bachs *H*-moll-Messe an die Seite stellen, sondern ihr sogar einen höheren Rang zusprechen. Dennoch wird man aber nicht sagen können, daß die Missa solemnis neue Bahnen erschließt; vielmehr vollzieht dieselbe einen Reinigungsprozeß, scheidet Elemente aus, welche ein strenges ästhetisches Urteil in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts beanstanden kann, und bedeutet somit ein Zurückwenden zu einer älteren Praxis. Neben

der Missa solemnis pflegt man in einem Atem die 9. Sinfonie zu nennen, die durch das Schillers »Ode an die Freude« als großes Chorwerk mit Soli behandelnde Finale ein Novum in der sinfonischen Literatur bedeutete. Die zuerst von A. B. Marx aufgebrachte Ansicht, daß mit Beethovens 9. Sinfonie die absolute Musik am Ende ihrer Entwickelung angelangt sei und nach dem erlösenden Worte rufe, daß also die Übertragung des letzten gipfelnden Abschlusses des Werkes an den nur mehr vom Orchester gestützten Chor sozusagen unter die gesamte sinfonische Musik einen Schlußstrich mache, widerlegt sich einfach genug durch die Schwierigkeiten, welche Beethoven zu überwinden hatte, um einen plausiblen Grund für die Anfügung eines Chorwerks an ein Orchesterwerk zu finden. Ich darf diesbezüglich auf Thayers Beethoven V, S. 23 ff. verweisen. Die uns jetzt vorliegende Form der Verknüpfung ist das Endergebnis von mancherlei Versuchen zum Teil sehr naiver Art und nichts weniger als ein kategorischer Imperativ. Die Entwickelungsgeschichte der Sinfonie lehrt uns, daß die Vertiefung des Gehalts des Schlußsatzes sich immer mehr in der allgemeinen Wertschätzung festsetzte. Schon auf dem Gebiete der Suite des 17.—18. Jahrhunderts ist zu bemerken, daß eine Chaconne als Finale allmählich beliebt wird; die allzu kurzen, skizzenhaften Presto-Finales der Mitte des 18. Jahrhunderts wachsen sich bereits bei Mozart und Haydn zu mehr dem ersten Satze das Gleichgewicht haltenden Bildungen aus, und Beethovens Eroica und *C*-moll-Sinfonie gravitieren sogar einigermaßen nach dem letzten Satze hin. In der 9. Sinfonie wird aber das Finale gar zum zweiten Teile, der den drei ersten Sätzen das Balancement hält. Daß das aber nicht so sein muß, beweisen zur Genüge die 7. und 8. Sinfonie, von denen doch wohl nie ein normal empfindender Musiker den Eindruck erhalten hat, daß dieselben einer durch die 9. Sinfonie antiquierten Formgattung angehören. Weder Mendelssohns die Sinfonie dem Chorsatze nachschickende Sinfonie-Kantate »Lobgesang« (1844), noch Berliozs »Romeo und Julia« oder Liszts »Faust-Sinfonie« und »Dante-Sinfonie« oder die Ode-Symphonies Félicien Davids, Er. Reyers und César Francks haben vermocht, der reinen Instrumentalsinfonie den Rang abzulaufen. Wenn heute, hundert Jahre nach der Entstehung der 7. und 8. Sinfonie Beethovens allein die ihnen näher verwandten Sinfonien von Johannes Brahms unbestritten neben den Beethovenschen stehen, so ist das wohl ein zwingender Beweis, daß die Epoche der Instrumentalmusik, deren Höhepunkt Beethoven bildet, noch nicht durch eine neue abgelöst ist, daß wir noch immer sein Erbe verwalten.

§ 106. Das neue deutsche Lied. Franz Schubert.

Die ausführliche Darstellung, welche die Entwickelung des monodischen Stils im 17. Jahrhundert notwendig machte, da sich herausstellte, daß besonders für die Anfangsstadien derselben ganz unklare und irrige Vorstellungen das Urteil trübten, hat wohl bestimmt zu der Erkenntnis geführt, daß sehr gegen die Absicht und den besten Willen der Führer der Reformbewegung das höhere Kunstlied durch dieselbe zunächst in Verfall geriet, derart, daß es erst nach beinahe zweihundertjähriger Vernachlässigung wieder zu neuem Leben erweckt wurde. Wie wir sahen, war das Sololied mit Instrumentalbegleitung, wie es im 14. und 15. Jahrhundert blühte, im 16. Jahrhundert durch das mehrstimmige imitierende a cappella-Lied abgelöst worden, auf dessen an Quantität wie an Qualität gleich imponierende Literatur wir heute mit Staunen zurückblicken. Neben den durchimitierenden Liedern wurden aber in großer Zahl auch schlicht gesetzte Tanzlieder (Frottole, Villote, Villanelle, Balletti) geschrieben; zu dieser Kategorie gehören auch die deutschen »Gassenhaverlin«, »Reutterliedlein«, und viele Nummern der nur als »Frische teutsche Liedlein«, »Newe teutsche Liedlein« usw. betitelten Sammlungen des 16. Jahrhunderts, und es muß als offene Frage gelten, wie weit diese Gattung in noch frühere Zeit zurückreicht; auch wird die Art der Besetzung (mit nur gesungener Oberstimme und Ausführung der Unterstimmen durch Instrumente oder aber mit Beschränkung auf Singstimmen oder andrerseits nur auf Instrumente) von zufälligen Umständen abhängig gewesen sein. Letzteres ist wohl keine Prinzipienfrage, und bestimmt abzulehnen ist nur der Gedanke, daß der Komponist gar nicht an Ausführung durch Singstimmen gedacht habe. Das Charakteristische und gegenüber dem höheren Kunstliede, dem Madrigal im engeren Sinne, Unterscheidende ist für solche volksmäßige Lieder die Abhängigkeit des Rhythmus im Ganzen wie im Detail von der Versbildung, wenn auch nicht in der radikalen Weise, wie sie für Zeiten angenommen werden mußte, welche die Rhythmik überhaupt noch nicht in der Notierung ausdrückten (vgl. z. B. Claude de Sermisys »Au jolis bois« [M.-G. in Beispielen S. 57], Jannequins »Je ne fus jamais si aise« [Handbuch II[1], S. 365], Pesentis »Del lecto mi levava« [das. S. 358], Morleys »Now is the month of Maying« [M.-G. in Beispielen S. 104]). Die meist durchgeführte syllabische Melodiegebung bringt da das Metrum in einer so offenkundigen Weise in allen Stimmen zur Geltung, daß für die Theoretiker der Monodie um 1600 kein Angriffspunkt vorliegt; wir haben ja auch gesehen, daß die Mono-

disten, Caccini nicht ausgeschlossen (vgl. II^2, S. 14), solche schlichte Liederchen (Kanzonetten) ebenfalls komponiert haben, daß dieselben aber nach Donis Urteil mit dem neuen Stil nichts zu schaffen haben (II^2, S. 287). Das Kunstlied des 16. Jahrhunderts macht dagegen den Periodenbau gar nicht im Prinzip vom Versmetrum abhängig, disponiert ganz beliebig über Dehnungen und Melismen nicht nur bei den Schlüssen, sondern auch oft gleich zu Anfang (vgl. Haslers »Ardo sì«, M.-G. in Beispielen, S. 118), ohne sich darum der Freiheit zu begeben, gelegentlich auch syllabisch zu deklamieren. Prinzip der Formgebung ist aber hier durchaus die Harmoniebewegung und Kadenzierung; durch die sukzessiven Stimmeneinsätze treten zwar korrespondierende Motive zueinander in formgebende Beziehung, aber nicht die Einzelstimme, sondern das Zusammenwirken der Stimmen bringt den Aufbau zustande. Hiergegen setzte die Theorie der Florentiner ein, lehnte zwar die nur dem Metrum folgende Formgebung als zu vulgär ab, forderte aber strenge Motivierung aller Abweichungen vom Versschema durch die sinngemäße Betonung der Silben und Worte. Es liegt auf der Hand, daß, was Caccini die »sprezzatura«, die freie Behandlung des Metrums (misura) nennt (II^2, S. 256) einen höchst bedeutsamen Schritt vorwärts vom volksmäßigen (Tanz-)Liede zum Kunstliede im heutigen Sinne anbahnt. Freilich steht der Durchführung des Prinzips zunächst als starkes Hindernis die zweite Absicht entgegen, neben dem Rythmus auch den Tonfall, die eigentliche Melodieführung von den Sinnakzenten der jedesmaligen Worte abhängig zu machen. In der ersten Arie der Nuove musiche von 1602 (II^2, S. 25) tritt der letztere Faktor stärker in den Vordergrund und geht daher der Liedcharakter gänzlich verloren; in der dritten Arie (das., S. 20) ist dagegen die Melodieführung gerettet und doch die freie Umgestaltung des Metrums durchgeführt, und das Resultat ist ein frappant dem des neueren Kunstliedes selbst eines Schumann ähnliches. Vgl. auch Al. Grandis »Vanne vattene Amor« (das., S. 39 ff.). Die hohe Bedeutung der Neuerung liegt vor allem darin, daß die schematisch mit Beibehaltung einer offenbar schon nicht mehr dem Sprachgeiste der Zeit entsprechenden Amphibolität der Silbenwertung (jambisch oder trochäisch) angelegten Verse zu ganz anderen Maßen umgegossen werden. Es ist aber auch wohl zu beachten, daß nun die Dichter, wenigstens in direkt für liedartigen Gesang (Arie) berechneten Textteilen, anfangen, daktylische Maße zu bringen, so z. B. in Luigi Rossis:

> ˘ – ˘ ˘ – ˘
> Se peni tuo danno
> O pazzo mio core usw. (Kantatenfrühling Nr. 8)

oder in Cavallis:

Un dardo pungente
D'un sguardo lucente usw. (Handb. II², S. 239 f.)

und G. B. Bassanis:

Molesti pensieri!
Il dire ch'io speri usw. (Kantatenfrühling Nr. 14)

was freilich den Komponisten jeden Anlaß zur Korrektur benimmt, aber dem wirklichen Liede ganz neue schematische Unterlagen gibt. So kommt es, daß in Italien in der Oper und Kantate der Liedgesang sich zu vielgestaltigen, kunstvollen neuen Formen entwickelt.

In Deutschland lagen die Verhältnisse insofern ganz anders, als die deutsche Sprache, soweit erkennbar, zu keiner Zeit die Amphibolität der Silbenqualität gekannt, vielmehr ihre Versbildung stets auf die Akzentsilben (Stammsilben) gestützt hat. Eine Übertragung der florentiner Neuerungen auf die deutsche Liedkomposition war deshalb nur möglich, soweit sie eine freiere Behandlung der Taktverhältnisse anging. Diese konnten wir in der Tat für die deutsche Liedkomposition der Mitte des 17. Jahrhunderts (H. Albert, Ad. Krieger) nachweisen und erkannten die Einwirkung der italienischen Nuove musiche vor allem in der Anwendung des C als bloßes Merkzeichen, daß keinerlei Perfektionsbestimmungen mehr in Frage kommen. Die überaus häufigen scheinbaren Verstöße gegen die sprachgerechte Deklamation erwiesen sich dabei als durch diese Notierungsweise verschuldete Mißverständnisse. Der Übergang von der Polyphonie zur Monodie bedeutet daher für die deutsche Liedkomposition nur eine sehr empfindliche Verarmung an Ausdrucksgehalt und Kunstwert, da die Melodiebildung nunmehr gänzlich unter die Herrschaft des Metrums der Gedichte geriet; der ästhetische Wert geht aber dabei noch unter den der Villanella herab, weil der Kontakt mit dem Tanze verloren ist und damit der Sinn für einen kräftig und gesund pulsierenden Rhythmus schwindet. Die gedrechselten konventionellen Verse mit ihrer Schäfermaskerade und ihrem der antiken Mythologie entlehnten allegorischen Bombast waren auch in keiner Weise angetan, die Komponisten glücklich zu inspirieren. So ist das Gesamtbild der deutschen Liedproduktion des 17.—18. Jahrhunderts ein Bild der Verödung und Verdorrung, und einzelne vorkommende taufrische Blüten erwecken mehr Verwunderung, als daß sie Trost spenden. Von dem Beginn einer neuen Blüteperiode des deutschen Liedes seit Heinrich Albert sprechen zu wollen, heißt die tatsächlichen Verhältnisse auf den Kopf stellen. Und der Gesundungsprozeß geht auch in der zweiten Hälfte des

18. Jahrhunderts noch langsam genug vor sich. Daß er den Weg über das Singspiel nimmt, weist aber deutlich genug darauf hin, daß sich der Schwerpunkt des Interesses an der Vokalmusik im 17. Jahrhundert von der Hausmusik auf die Bühnenmusik verschoben hat: Das eigentliche Kunstlied des 17. Jahrhunderts ist eben die Arie in Oper und Kantate geworden, und das Niveau des Gesellschaftsliedes ist tief herabgegangen. Freilich war das nicht nur in Deutschland so. Die großen Ballardschen Sammlungen »Airs de différents auteurs« (1658—1694, 38 Bücher) und »Airs sérieux et à boire« (1662 bis über 1710 hinaus) und ebenso die englischen Sammlungen von Ayres, Masquing ayres usw. derselben Zeit zeigen denselben Tiefstand. Die vielen erhaltenen (meist handschriftlichen) Sammlungen von Opernarien (überwiegend italienischer aber auch französischer, deutscher und englischer) beweisen aber, daß man auch außerhalb der Bühne die liedartigen Operngesänge wohl zu schätzen wußte, und daß eben sie und die mit ihnen parallel gehenden Kammerkantaten und Kammerduette das Kunstlied dieser Zeit repräsentieren. Erst die Entartung des Operngesangs und der Kantate ins Virtuose brachte den Verlust gediegener Hausmusik wieder zu Bewußtsein. Merkwürdig ist, daß die italienische Kantate in Deutschland nicht Nachahmung mit deutschem Text gefunden hat und auch in Frankreich die französische Kantate erst nach 1700 eine bescheidene Pflege fand; die Überzeugung, daß weder die deutsche noch die französische Sprache in bezug auf Wohllaut im Ariengesange mit der italienischen konkurrieren könne, war aber so tief eingewurzelt, daß wenigstens die deutschen Komponisten vorzogen, gleichfalls italienische Texte zu komponieren, und daß die Kunstgattung unterging, ehe sie auf deutschem Boden recht Wurzel gefaßt hatte (Telemann, Bach). Die Sehnsucht nach dem eigentlichen Liede regte sich zuerst wieder im vierten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts und zwar charakteristisch genug in der Form, daß man anfing, bekannten und beliebten Melodien, besonders Tanzmelodien aus Opern ad hoc gedichtete Texte unterzulegen (»Ohrenvergnügendes und gemüthsergötzendes Tafelkonfekt«, Augsburg 1733—1737, 3 Teile; »Sperontes singende Muse an der Pleiße« [Leipzig 1736—1745, 4 Teile, Neudruck von E. Buhle D. d. T. 35—36] und »Musikalischer Zeitvertreib« [1743]). Einen wichtigen neuen Schritt vorwärts tat Joh. Friedr. Gräfe mit seiner »Sammlung verschiedener und außerlesener Oden« (1737—1743, 4 Teile), indem er angesehene Komponisten der Zeit (Konr. Friedr. Hurlebusch [72], Giovannini [7; G. ist auch der Komponist des Liedes »Willst du dein Herz mir schenken«, das lange irrtümlich als Komposition Seb. Bachs galt], Ph. Em. Bach [3], K. H. Graun [8]) veranlaßte, neue Gedichte von Opitz, Flemming, Gellert,

Hagedorn, Hoffmann von Hoffmannswaldau, Gottsched, Günther und Gräfe selbst zu komponieren (25 sind auch von Gräfe komponiert). Damit wurde freilich noch keine Reformation des Liedes bewirkt, aber doch das Interesse der Komponisten wieder auf das Lied hingelenkt. Es folgten nun zahllose Oden einzelner Komponisten (Mizler 1740, Telemann 1741, Görner 1742—1752 [Gedichte von Hagedorn], Ph. Em. Bach, Kirnberger, Marpurg, Fr. Gottl. Fleischer, K. H. Graun, Val. Herbing usw.), aber auch eine Anzahl neuer Sammlungen, besonders von Oden von Berliner Komponisten (Berlinische Oden und Lieder 1756 [Gedichte von Uz, Gleim, Lessing und Zachariä]) u. a. Alle diese Oden sind zwar gut gemeinte aber jedes wärmeren Tons entbehrende konventionelle Melodisierungen fast durchweg ebenfalls nur konventionell galant tändelnder oder witzig pointierter Gedichte und unterscheiden sich untereinander kaum nennenswert. Was ihnen fehlt, ist das spontan ausdrückende, von Herzen kommende und zu Herzen gehende wirkliche Leben. Ihre musikalische Einkleidung ist die denkbar magerste: eine überaus einfache Melodie mit beziffertem Baß. Nur vereinzelt kommen ausgearbeitete Klavierbegleitungen vor, so bei Joh. Philipp Sack (1760), Val. Herbing (1758 und 1767) und Fr. G. Fleischer (1756).

Die erschöpfende Bibliographie dieser Odenliteratur in Max Friedlaenders »Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert« 1902, (2 Bände und 1 Band Musikbeilagen) macht ein näheres Eingehen auf dieselbe hier entbehrlich. Eine Auswahl von Liedern und Fabeln Joh. Ernst Bachs und Valentin Herbings gibt zudem Bd. 40, sämtliche Lieder J. V. Görners Bd. 57 der D. d. T. Das allmähliche Auftauchen ausgearbeiteter Klavierbegleitungen ist natürlich nicht eigentlich auf Rechnung einer neuen Entwickelung des Liedes zu setzen, sondern nur ein neues Anzeichen der beginnenden Herrschaft des Pianoforte und der allmählichen Beseitigung des Generalbasses. Noch ist die sklavische Abhängigkeit der Melodiebildung vom Metrum ungebrochen, und nur die Versuche, auch in antikisierenden, reimlosen Maßen gedichtete Oden Zachariäs, Ramlers und Klopstocks zu komponieren, führen allmählich zu freieren und charakteristischen Gestaltungen und damit zum Wiederhinüberfinden zu höheren Formen des Kunstliedes, in welchen das Akkompagnement am konstitutiven Aufbau beteiligt wird, so in den Klopstockschen Oden von Forkel, Ph. E. Bach, Gluck (im Görlitzer Musen-Almanach 1773—1775 und ein ohne Jahreszahl erschienenes Heft »Lieder und Oden von Klopstock«) und Chr. Gottl. Neefe (1776). Freilich führt aber die pathetische Diktion der Klopstockschen Oden andrerseits wieder stark von dem intimen Liede im engeren Sinne weg. Der neue Sinn

des Terminus »Ode« verdrängt dann allmählich die generelle Anwendung dieses Namens für die einstimmigen Strophengesänge.

Übrigens begriff doch die Zeit sehr wohl, daß in diesen in Menge auf den Markt gebrachten »Oden« (Liedern) ein gut Teil Unnatur und inhaltslosen konventionellen Wesens steckte, und bereits 1759 erschien eine Satire auf dieselben in Gestalt eines fingierten Restes einer verloren gegangenen Odensammlung »Neueste Sammlung teutscher Lieder nebst einem Traktat von teutschen Liedern mit Vorrede und Register« (vgl. den Auszug in Otto Lindners »Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrh.« S. 77). Nun greift die Bewegung, welche sich um die Mitte des Jahrhunderts gegen das Schablonenwesen der heruntergekommenen italienischen Oper richtete, auch in die Entwickelung des Liedes bedeutsam ein. Die durchschlagende Wirkung der Singspiele Joh. Ad. Hillers, die auf der schlichten Natürlichkeit der durch die Situation motivierten Lieder beruhte, lenkte die Aufmerksamkeit der Dichter (Herder, Bürger, Goethe) auf den starken Empfindungsgehalt des Volksliedes, der ja der Poesie der Zeit so ganz verloren gegangen war, ohne den aber volksmäßig erfundene Melodien nur taube Schalen sind. Freilich ließ sich die spontane Naivität volkmäßiger Dichtung durch solche Erkenntnis und den guten Willen zur Umkehr nicht sogleich schaffen, statt deren vielmehr mit gekünstelter Hypernaivität und gemachter Kindlichkeit die »Lieder für den Landmann« (Gleim), »Wiegenliederchen für deutsche Ammen«, »Kleine Lieder für kleine Mädchen« (Baumann) und andere dergleichen posierte Titel herauskamen. Doch schlugen J. Ab. Peter Schulzs »Lieder im Volkston« (1782—1790, 3 Teile) ein und vor allem wurde entscheidend für die Zukunft des Liedes Goethes Erwärmung für die von Weiße gedichteten und von J. Ad. Hiller komponierten Singspiele, die ihn zur Nachahmung reizten (»Erwin und Elmire« 1776 [darin das Lied »Das Veilchen«, dessen Komposition durch Johann André schon 1775 in Jakobis »Iris« erschien]), und seine lyrische Dichtung in ganz neue Bahnen lenkten, so daß tatsächlich eine Wiedergeburt der Lyrik aus dem Geiste des Volksliedes erfolgte. Mit Recht betont Max Friedlaender (»Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen« 1896), daß eine Geschichte der Komposition der Goetheschen Lieder identisch sei mit einer Geschichte des deutschen Liedes seit 1775. Erst Goethe hat die dichterische Grundlage geschaffen, auf welcher das neue deutsche Lied erwachsen konnte. Der Versuch, den Gehalt seiner lyrischen Poesien musikalisch zu erschließen, führt über Johann Friedrich Reichardt und Karl Friedrich Zelter, um nur diese beiden bedeutendsten aus der langen Reihe von Zeitgenossen zu nennen, zu Franz Schubert, mit dem endlich das neue

deutsche Lied auf dem Gipfel anlangt, und in welchem sich daher ähnlich wie in Bach, Mozart, Haydn, Beethoven die musikalische Weltherrschaft der Deutschen auf einem Spezialgebiete verkörpert.

Goethe selbst war keineswegs einverstanden mit der Entwickelung, welche die Komposition seiner Gedichte nahm. Ihm genügte eine schlichte Einkleidung seiner Verse, wie sie Johann André, Philipp Christian Kayser, Corona Schröter und auch noch Reichardt und Zelter vornahmen, vollkommen, d. h. eine mehr oder weniger im musikalischen Stile der Oden der vorausgehenden Epoche sich haltende Widerspiegelung des metrischen Gerüstes der Dichtung. Die vollständige Umgießung der Dichtung zu einem musikalisch neuen Kunstwerke, in welchem die Dichtung nur mehr ein mit der Musik zu untrennbarer Einheit verschmolzenes Element ist, erschien ihm als zu weitgehend, der Dichter fühlte sich wohl in wohlverständlichem Egoismus zu sehr dem Musiker koordiniert, wenn nicht gar an die zweite Stelle gedrängt. Niemand wird ihm daraus einen Vorwurf machen, aber niemand wird auch aus verkehrtem Dankgefühl für die Stärke der Anregungen, die er der Phantasietätigkeit der Komponisten gab, für die Neuschöpfungsprozesse, die er auslöste, den damit gemachten unermeßlich großen Fortschritt negieren wollen.

Jeder Versuch, in Lehrsätzen zu formulieren, worin nun eigentlich das Wesen des neuen deutschen Liedes und die historische Bedeutung Franz Schuberts beruht, stößt auf unüberwindliche Schwierigkeiten aus dem wohl ersichtlichen Grunde, daß es sich nicht um das Aufkommen neuer Prinzipien der formalen Gestaltung, um eine Änderung des Verhältnisses zwischen musikalischem Rhythmus und Textmetrum, überhaupt um eine neue Theorie, sondern vielmehr um eine sich jedes technischen Räsonnements entschlagende, rein impulsive, freie künstlerische Schaffenstätigkeit handelt, wie sie nur ein wahrhaftes Genie, eine durch keinerlei beschränkte schulmäßige Erziehung in einseitige Bahnen gelenkte reich begabte Persönlichkeit bringen konnte. Schuberts Neuschöpfung des Liedes ist nicht der krönende Abschluß eines allmählichen Umbildungsprozesses, sondern vielmehr ein elementares Ereignis, dessen einzige Voraussetzung der angedeutete Umschwung auf dem Gebiete der lyrischen Poesie bildet. Sie steht eben darum doch wirklich direkt in Parallele mit dem ebenso unbegreiflichen plötzlichen Erstehen der Florentiner Ars nova des 14. Jahrhunderts auf dem Boden der Renaissance der Dichtung. Daß bereits einige Dezennien vor Schubert der bezifferte Baß allmählich einem ausgeschriebenen Akkompagnement Platz machte, ist bei weitem nicht so wichtig, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheint; vor allem ist

doch nicht zu vergessen, daß in den Opern und den Kantaten der kunstvoll begleitete Liedsatz viel weiter zurück (bis in die letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts) auch mit charakteristischen tonmalerischen Tendenzen entwickelt worden ist. An dem Apparat, mit welchem Schubert arbeitet, ist eigentlich nichts neu. Neu ist aber die Beiseiteschiebung jeder Art von Schematismus, wie solcher nicht nur in den »Oden«, sondern auch in den da capo-Arien der vorausgehenden Epoche der prägnanten Individualisierung des einzelnen Liedes im Wege steht; der nivellierende, generalisierende Einfluß schulmäßiger Mache ist bei Schubert mit einem Male ausgeschaltet, und wie jedes Gedicht von wirklichem Gehalt hat nun jedes Lied seine besondere Physiognomie, ist ein Individuum von ausgesprochenem Charakter. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, durch die mitgeteilten Proben der Liedkunst des 17. Jahrhunderts (besonders durch die vollständig ausgearbeiteten in der Sammlung »Kantaten-Frühling«) zu erweisen, daß auch sie nach Überwindung der schlimmsten Hemmnisse ästhetischer Theorien gelegentlich diesen Weg zur freien Nachschöpfung des Gedichtes gefunden hat; scheuet man nicht davor zurück, dem nur durch den Baß skizzierten Akkompagnement unter den Händen der gründlich im Kontrapunkt geschulten Meister eine bedeutsam ergänzende Rolle zuzuweisen — wozu die Berechtigung oder vielmehr die Verpflichtung außer Zweifel steht —, so wird man nicht umhin können, die nahe Verwandtschaft von Stücken wie Dom Paolos »Fra duri scogli« (vor 1400), Benedetto Ferraris »Premo il giogo delle Alpi« (1637) und etwa Schuberts »Wanderer« zu erkennen. Ein näheres Eingehen auf die ganz außerordentlich großen Unterschiede der mancherlei Typen des Liedes bei Schubert ist hier nicht möglich; dieselben schwanken zwischen dem ganz strengen Anschlusse an das Metrum des Gedichts und völliger Umgießung desselben zu ganz abweichender Formgebung, und ebenso schwankt die Rolle des Akkompagnements zwischen der denkbar einfachsten Stützung der Melodie durch Harmonien, sei es Note gegen Note den Rhythmus der Melodie mitmachenden oder in figurativen Brechungen, und wesentlicher Beteiligung am Aufbau bis zu illustrierender Tonmalerei von imponierender Kühnheit. Es sei nur z. B. auf die dezente Umgestaltung von Goethes »Über allen Gipfeln ist Ruh« hingewiesen, um zu zeigen, worin der Gegensatz zu der Faktur der »Oden« besteht. Was Schuberts Phantasie leitet, ist offensichtlich in erster Linie das intuitiv erfaßte Prinzip, daß der gedankliche Inhalt, die Sinngliederung des Textes über dem Reimgebäude steht. Während Goethe gliedert:

[Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
[In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
[Die Vöglein schweigen im Walde —
Warte nur, balde
Ruhest du auch!

gliedert Schubert unbedenklich:

Über allen Gipfeln ist Ruh,
In allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch.
Die Vöglein schweigen [, schweigen] im Walde,
Warte nur [, warte nur], balde
Ruhest du auch.

und läßt die Reimbeziehungen »Wipfeln« und »du« fast ganz verschwinden. Noch viel mehr ist aber die Komposition des Goetheschen »Erster Verlust« (»Ach, wer bringt die schönen Tage«) unabhängig von dem Reimgebäude des Dichters, das freilich durch die viel zu große Entfernung der aufeinandergereimten Zeilen eine peinliche Wiedergabe kaum möglich macht.

Das seit Schubert für das eigentliche Lied im engeren Sinne Charakteristische ist ein gleich zu Anfang, sei es in der Begleitung vorausgespieltes oder auch den Gesang selbst beginnendes Motiv von scharf geschnittener Physiognomie, gleichviel ob rhythmischer oder melodischer oder harmonischer Natur, oft auch nur eine auffällige Tonhöhenlagenwirkung, die sich für die Stimmung des Ganzen grundlegend erweist und dauernd eine Hauptrolle spielt, eine miniatur- oder genreartige Anlage, die auch bei nur kleinem Umfange des Liedes die Wirkung der Abgeschlossenheit, der Zuendeführung, Erfüllung der vorgenommenen Absicht verbürgt. Bei längerer Ausdehnung kann sich dazu ein Gegensatz gesellen, doch ist das schon nicht allzuhäufig. Diese bestimmte Ausprägung des Charakters gleich im Anfange ist etwas ganz anderes als der von J. A. P. Schulz in der Vorrede zu den Liedern im Volkston geforderte »Schein des Bekannten« oder die von Goethe verlangten »eigenen, bestimmten und runden Melodien, die auffallen und die jedermann leicht behält« (Brief an Kayser bei Übersendung von »Jery und Bätely«); was beide meinen, fehlt vielen der älteren Oden durchaus nicht. Was ich im Auge habe, ermöglicht aber im Gegenteil eine Behandlung der Gesangsmelodie, welche der von Schulz und Goethe gewollten stark widerspricht. Man vergleiche z. B. das »Wirtshaus«, den »Wegweiser«, »Atlas«, »Aufenthalt«, den »Wanderer«, die »Stadt«, »Am Meer«, die »Wetterfahne«, »Geheimnis«, das »Wandern«, »Gefrorene Tränen« usw.,

usw., um sich zu überzeugen, welche ausschlaggebende Rolle für das zu entwerfende kleine Bildchen die ersten Striche der Zeichnung spielen. Diese Eigenschaft des Liedes haben Schuberts Nachfolger, besonders Schumann, Jensen, Franz und Brahms festgehalten und weiter ausgebildet. Diese motivische Konsequenz des Liedes, seine Beschränkung auf die liebevolle Versenkung in ein Detail, kurz seine Ausführung als eine Art Miniatur scheidet dasselbe ebenso von großzügigem dramatischem Wesen ab wie von den weiter ausholenden Schilderungen erzählender Gesänge mit ihrer Aneinanderreihung wechselnder Bilder. Die durchaus naive und impulsive, jeglicher Reflexion fremde Natur seines Talentes machte Schubert in weitestgehendem Maße von der Beschaffenheit der Texte abhängig, welche er zu seinen Liedern umgoß. Gegenüber etwa Brahms fällt ein gewisser Mangel an kritischem Vermögen auf, eine starke Ungleichwertigkeit der zur Komposition ausgewählten Texte. Aber erstaunlich ist, wie das poetisch Bedeutende unfehlbar auch das musikalisch Bedeutende erzeugt und den nur über ein bescheidenes Maß von literarischer und ästhetischer Bildung verfügenden Tonkünstler auf Höhen führt, nach denen mancher Hochgebildete unter seinen Nachfolgern vergebens ringt; ein minderwertiges Gedicht aber hält auch ebenso unfehlbar den Komponisten in niederer Sphäre und führt nur zu einem Liede von wohlgefälliger Mache, das vielleicht in Einzelzügen interessiert, aber als Ganzes gegen die stärker inspirierten auffällig zurücktritt. Daß Schubert sogar Schillers »Taucher« für eine Singstimme mit Klavier bearbeitet hat, ist wohl der stärkste Beweis für seine Kritiklosigkeit; aber was dabei herauskommt, nimmt sich etwa aus wie die Skizze eines Werkes für Soli, Chor und Orchester und hat mit dem Liede nichts mehr gemein. Dagegen ist es Schubert gelungen, den Goetheschen »Erlkönig« trotz seiner frappanten Mischung dramatischer, epischer und lyrischer Elemente doch im Rahmen des Sololiedes wirklich zu bewältigen und ihm eine musikalische Umgießung zu geben, welche sich gegenüber allen andern versuchten dauernd als die gelungenste behauptet (vgl. die sechs aus über 50 ausgewählten Kompositionen des Gedichts in Friedlaenders »Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen«).

Die Herausbildung der Ballade als einer besonderen Form neben dem Liede blieb Schuberts (zwei Monate älterem, aber ihn um 40 Jahre überlebenden) Zeitgenossen Karl Loewe vorbehalten, wenn auch nicht zu übersehen ist, daß Schubert selbst mit einer ganzen Reihe durchkomponierter Lieder auch dafür die Wege gewiesen hat. Vorausgegangen war ihm mit dem Aufgeben der klei-

benden Melodie für die inhaltlich so verschiedenen Strophen Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802), der speziell der Komposition von Balladendichtungen sein Interesse zuwandte. Für die geschichtliche Betrachtung laufen freilich die Wurzeln der Ballade in die Kantaten des 17. Jahrhunderts zurück (textlich die Mischung lyrischer, epischer und dramatischer Elemente, musikalisch das Aneinanderreihen immer neuer Melodiebildungen). Ich verweise z. B. auf Cestis (gest. 1669) »La corte di Roma« (Kantatenfrühling Nr. 11), natürlich unter gänzlichem Absehen von dem im 18. Jahrhundert herausgebildeten poetischem Begriff der Ballade. Das eigentliche Problem der Balladenkomposition, die musikalische Erschließung des mystisch-phantastischen Gehalts der Balladendichtung, konnte freilich erst dem 19. Jahrhundert, der romantischen Epoche, möglich werden. Um aus der Aneinanderreihung wechselnder Bilder musikalisch ein einheitliches Ganze zu schaffen, bedurfte es eines Bleibenden im Wechsel, eines den epischen Charakter sichernden leitenden Fadens, der wohlerkennbaren Bedeutsamkeit von wiederkehrenden Motiven, die, obgleich umgestaltet, doch als intentionell identisch erscheinen, also letzten Endes der Anwendung von Prinzipien, welche zuerst in Webers Opern auftauchen und dann in Berliozs sinfonischen Dichtungen und Wagners Musikdramen zur zielbewußten Durchführung gelangen. Karl Loewes Balladen, von denen »Odins Meeresritt« dieses Prinzip am bestimmtesten durchführt (vgl. die Analyse in meinem Katechismus der Gesangskomposition), enthalten daher trotz ihrer überwiegend lyrischen Haltung Elemente der romantischen Opernmusik und der Programmusik.

Es ist heute gewiß nicht überflüssig, sich vollständig klar zu werden, daß die Beschränkung auf einen engen Rahmen eigentlich das Wesen des Liedes ausmacht, das was berechtigt, Instrumentalstücke, die sich durch dieselbe Eigenschaft vom Sonatenstil unterscheiden, als Parallelbildungen des Liedes zu definieren (Beethovens Bagatellen, Schuberts Moments musicals, Schumanns, Stephen Hellers und Kirchners Klavier-Miniaturen). Aber wie solche Instrumentalstücke mindestens bis zurück zu Couperin nachweisbar sind, so findet auch das Lied in diesem engeren Sinne gar manches Vorbild in der älteren Literatur; es sei nur an Cavallis »Se dardo pungente« (II^2, S. 239), Carissimis »Manca la rosa« (Kantaten-Frühling II, S. 8) und Bassanis »Molesti pensieri« (das. S. 67) erinnert.

Das neue deutsche Lied, wie wir es seit Schubert haben, wird vom Auslande als eine spezifisch deutsche Kunstgattung angesehen und der Terminus »Lied« von den Italienern, Franzosen und Eng-

ländern nicht übersetzt. Daß die Gattung nachzubilden nicht versucht worden ist, muß immerhin wundernehmen, da die deutschen Lieder in mehr oder minder gelungenen Übersetzungen überall verbreitet sind, und Schubert, Schumann, Franz und Brahms wegen derselben auch im Auslande hochgeschätzt werden. Wenn auch wohl das spezifisch Deutsche gerade unserer Lyrik, die tiefe Bedeutsamkeit besonders der Goetheschen Lyrik anderen Nationen schwer assimilierbar ist, so ist doch das Technische der Faktur in keiner Weise so prinzipiell verschieden oder so schwer nachbildbar, daß diese merkwürdige Tatsache vollständig erklärlich wäre. Freilich braucht aber jede andere Nation, ehe ihr ein Schubert erstehen kann, zuvor auch erst einen Goethe, der die poetischen Voraussetzungen für die Entfaltung des Genies eines Musikers auf diesem Gebiete schafft. So wie die Verhältnisse jetzt liegen, repräsentiert gerade das Lied einen nicht unwesentlichen Teil der Weltherrschaft der deutschen Musik; es wäre bedauerlich, wenn bei uns diese schönste Blüte echt nationaler Kunst, in der sich Gemütstiefe und sittlicher Ernst in so unnachahmlicher Weise offenbaren, abstürbe, ehe eine andere Nation sich fähig erwiesen hat, sie fortzupflanzen.

§ 107. Die Anfänge der romantischen Oper. K. M. v. Weber

Am 26. März 1827 starb der 56jährige Beethoven, am 19. Nov 1828 der noch nicht 34jährige Schubert; bereits am 5. Juni 1826 aber war beiden der 40jährige Karl Maria v. Weber vorangegangen. Diese Daten mögen motivieren, warum ich Schubert und Weber trotz ihrer engen Beziehungen zur Romantik, trotz der starken Anregungen, welche sie dem Schaffen der nächsten Generationen gegeben haben, noch an das Ende dieses Buches anstatt an den Anfang des folgenden gestellt habe. Doch mischt sich in Webers Musik noch so bunt Rückwärtsweisendes mit Vorwärtsweisendem, daß er auch darum schon hier seine rechte Stelle findet. Vor allem muß er aber hier erwähnt werden, weil er mit mehreren das der deutschen Natur so ans Herz gewachsene Märchenhafte zum Hauptinhalte ganzer Bühnenstücke machenden Werken direkt aus den auf einem niedrigen Niveau stehenden Wiener Zauberpossen herauswächst, also für das deutsche Singspiel eine ähnlich abschließende Bedeutung hat wie Schubert für das Lied.

Nur allzu schnell war das junge Singspiel der allzugroßen Einfachheit seiner Sujets überdrüssig geworden; die rührende Naivität der Landmädchen und Bauernburschen vermochte nur kurze Zeit als Kontrast gegen das gestelzte Maskeradenwesen der Götter-,

Helden- und Tyrannenopern zu wirken, und das große Publikum fand wohl vor allem seine Schaulust nicht genügend befriedigt. Der letztere Grund mag wohl den Anstoß gegeben haben, daß durch Verlegung des Schauplatzes in fremde Länder und Zonen (Türkei, Indien, China, Amerika) und die entsprechenden Kostümierungen wieder etwas mehr Abwechslung des Schaubildes geboten wurde. Die italienische Opera buffa und die französische Komische Oper schlugen gleichfalls früh diesen Weg ein; auch die früh auftretenden Zigeunerinnen als Opernheldinnen (La Zingara, La Bohémienne) gehören dahin. Den Weg zu den deutschen Märchen- und Volksbüchern mögen die Dramatisierungen der Stoffe aus Tausend und eine Nacht gewiesen haben; doch hat schon 121 Jahre vor Humperdinck J. Fr. Reichardt »Hänschen und Gretchen« auf die Bühne gebracht (Königsberg 1772), den Holzhauer (Die drei Wünsche) brachten Georg Benda 1774 und Reichardt 1775, den aus Shakespeares »Sommernachtstraum« auch schon der Bühnenmusik geläufigen Oberon mit den Elfen Paul Wranitzky 1790, und bereits 1789 Fr. L. Äm. Kunzen (Holger Danske), die Undinensage Ferdinand Kauer 1796—1797 (»Das Donauweibchen«), die erste »Faust«-Operette Wenzel Müller 1784, das »Schlaraffenland« Gerl und Dziak 1790 usw., usw. Besonders in Wien sproßten in dem 1781 von Marinelli eröffneten Leopoldstädter Theater, und seit 1787 auch in dem Theater an der Wieden unter Schikaneder Singspiele aller erdenklichen Qualitäten wie Pilze auf, der Mehrzahl nach freilich Stücke niedrig komischer Art mit den gemeinsten Späßen und Rüpeleien für das Galeriepublikum. Es ist aber nicht zu verkennen, daß speziell die an Märchen und Sagen anknüpfenden Sujets darunter einen breiten Raum einnahmen, und daß das Spukhafte, Gespenstische, Mystische, das die aller Welt vertrauten Stoffe in sich bergen, Empfindungen auslöste, welche zu einem für die Zukunft der Oper hochbedeutsamen Faktor wurden, sobald Dichter und Komponisten anfingen, ihre Arbeit zu vertiefen und das Genre in eine höhere Sphäre zu heben. Mozarts »Zauberflöte« (1791, Text von Schikaneder) ist trotz der Albernheit des Textbuches doch ein zunächst isoliertes Belegbeispiel, da das Buch ebenso wie die von Perinet gedichtete und von Wenzel Müller komponierte Zauberposse »Kasper, der Fagottist« oder »Die Zauberzither« (der erste Teil ein paar Monate vor der Zauberflöte aufgeführt) sich auf Liebeskinds Märchen »Lulu« aus Wielands »Dschinnistan« stützt und von Schikaneder erst im letzten Moment stärker gegen dasselbe differenziert wurde. Aber auch Paul Wranitzkys »Oberon« und Kauers »Donauweibchen« bahnen die musikalisch höher stehende Behandlung der Märchenstoffe an (dem Ballett »Das Waldmädchen«

von Wranitzky [28. Sept. 1796 im Kärntnertortheater] entnahm Beethoven das schöne, wegen seines rhythmischen Baues interessante Thema der *A*-dur-Variationen). Es fehlt nur noch die Hauptsache, das Ernstnehmen der Spukgestalten der Märchen und Sagen, die liebevolle Hingabe an die mystischen Reize ihrer Phantasiewelt sowohl seitens des Dichters als seitens des Komponisten. Wie wir wissen, sind Gespenster (Schatten Verstorbener [Ombre]) und Zauberspuk der älteren Oper keineswegs fremd, und schon die Komponisten des 17. Jahrhunderts haben auch wirksame Mittel gefunden, durch instrumentale Effekte die durch solche Szenen bedingten Nervenschauer zu fördern, von Monteverdis den Gesang Plutos begleitenden Posaunen und den umheimlichen, ausgehaltenen Streicherharmonien der Ombraszenen der Venezianer bis zu den heftig in tiefer Lage vibrierenden Streichinstrumenten in Glucks Furientänzen in der Armide und den ersten mit künstlerischer Absicht verwendeten halberstickten Tönen zweier die Stürzen einander gegenüberhaltenden Hörner für Charons Ruf in Alceste und sogar schon Akkorden von gestopften Horntönen in Méhuls Melidore und Phrosine (1795) für das Stöhnen eines Sterbenden. 1743 hebt bereits Titon du Tillet die Bedeutung des Kontrabasses für Spuk-, Dämonen- und Sturmszenen hervor. Es fehlt also der älteren Zeit keineswegs an gelegentlichen Ansätzen zu einer Ausnutzung der instrumentalen Klangfarben wie auch der Dynamik für die Illustration und Charakteristik; aber sie kennt noch kein ausgebildetes System für dieselbe, und vor allem hatte die italienische Opera seria im 18. Jahrhundert dergleichen über die einseitige Rücksichtnahme auf das Gesangsvirtuosentum stark aus den Augen verloren. Auch durch die Rückkehr zur Natur, welche für die dramatische Komposition das Aufkommen des Singspiels bedeutete, wurden derartige Steigerungen der Charakteristik zunächst ganz gewiß nicht nahegelegt. Wohl aber leiten Herders Hinlenkungen des Interesses auf die Volkslieder anderer Nationen mittelbar auf solche hin, besonders haben die schottischen Balladen und die Dichtungen Ossians mit ihrem düsteren Kolorit anregend und fruchtbringend zunächst für die Poesie, der sie die Ballade (mit einem ganz neuen Sinne des Terminus) zuführten, und damit auf die stärkere Charakteristik des Akkompagnements in Musik gesetzter Balladen gewirkt. Bürgers »Lenore« wird man ohne weiteres als einen sehr wichtigen Vorläufer der die Nerven aufs äußerste erregenden Phantasien E. Th. A. Hoffmanns anerkennen, des gleichermaßen für die musikalische Romantik bahnbrechenden Dichterkomponisten, an dessen »Undine« (nach de la Motte-Fouqués Erzählung von Hoffmann selbst gedichtet) K. M. v. Weber nach der ersten Aufführung am 3. Aug. 1816 die »magischen Bilder-

kreise« rühmt, welche die Musik hervorzaubert, das »gespensterhafte, fabelnde Wesen, dessen süße Schauererregungen das Märchenhafte sind«. Diese Kritik Webers gibt uns zugleich das Programm seiner eigenen musikalisch-dramatischen Schöpfertätigkeit. Was bei Hoffmann noch mehr spontanes Ergebnis phantastischer Veranlagung ist, wird bei Weber zum klar erkannten und bewußt durchgeführten Prinzip. Das tritt vor allem unzweifelhaft zutage in den Neuerungen Webers auf dem Gebiete der Instrumentation, welche für die ganze Folgezeit grundlegende Bedeutung gewinnen: Die Ausbeutung der Klangfarben der Instrumente für die Charakteristik und Stimmungsmalerei tritt bei Weber erstmalig in einer der vorausgehenden Epoche völlig fernliegenden Weise in den Vordergrund. Wenn auch der Glanz der Trompeten und Hörner, die feierliche Weihe der Posaunen, die ländliche Behaglichkeit der Holzbläser längst bekannte Dinge waren, die die weltliche wie die kirchliche Komposition wohl zu werten wußte, so hat doch erst Weber ans Licht gebracht, was für merkwürdiger Sonderwirkungen die eigentlich mangelhaften und darum gemiedenen tiefsten Töne der Flöten und der Klarinetten, die doppelt gestopften Horntöne fähig sind. Höchst wahrscheinlich hat die stark didaktische Natur seines Hauptlehrers Abt Vogler nach dieser Richtung hin bestimmend auf Weber gewirkt. Auch die solistische Herausstellung einzelner Blasinstrumente (Klarinette, Oboe) ohne Deckung ihrer Sonderfarbe durch mitgehende Streicher ist eine Neuerung Webers. Dinge wie die Sordinen der Streichinstrumente behufs Erzielung eines verschleierten, geheimnisvollen Klanges sind zwar schon lange vor Weber mit gleicher Absicht verlangt worden, erscheinen aber bei ihm als Glieder eines wohldurchdachten Systems in anderem Lichte. Gewiß gehört der durchgeführte Verzicht Méhuls auf den hellen Klang der Violinen in seiner Ossian-Oper »Uthal« (1807) ebenfalls unter die bedeutsamen Vorläufer des musikalischen Kolorismus (natürlich ist es ausgeschlossen, daß Méhul von etwas Ähnlichem in Webers Jugendoper »Peter Schmoll« Kenntnis hatte), und es unterliegt überhaupt keinem Zweifel, daß die vermehrte Beachtung der ästhetischen Wirkung der Klangfarben neben der Zeichnung des Tongewebes ein Zug der Zeit war; das ändert aber nichts daran, daß Weber der eigentliche Repräsentant dieses neuen Prinzips war, und zwar der bewußte Repräsentant. Außer der Einwirkung Voglers ist Webers nervös gereiztes und sensitives Naturell (»das weiche Männel« nennt ihn einmal Beethoven) und seine zufolge Herkunft aus einer ehemals begüterten Adelsfamilie und einer mannichfach wechselnden Erziehung (der Vater war zuerst Offizier, dann längere Zeit Theaterunternehmer und weiter in

verschiedenen anderen Stellungen) begreifliche Neigung zu chevalereskem posiertem Wesen in Betracht zu ziehen für die seltsame Mischung von ausdrucksvoller Melodik und oft etwas aufdringlicher Glanzentfaltung, die seine Kunst im ganzen charakterisiert. Der Gegensatz zu Schubert ist sehr auffällig. Nach so weltfremden, versonnenen, das innerste Eigenleben des Komponisten offenbarenden Stellen, wie sie sich besonders in Schuberts Instrumentalmusik in Menge finden, sucht man aber bei Weber vergebens; Webers Musik ist in ihrer Gesamtheit darstellend, die Schuberts ausdrückend, und darum ist Schubert der geborene Lyriker, Weber der geborene Dramatiker; sie kommen einander nahe, wo Schubert durch den starken dramatischen Gehalt eines Gedichts zu Ausdrucksformen begeistert wird, die ihm auf dem Gebiete der Instrumentalmusik fremd sind, und die auch in seinen Bühnenwerken zufolge der weichlich lyrischen Anlage der Dichtungen gänzlich fehlen, oder wo Weber durch die Situation im Drama ausnahmsweise zum wirklichen Lyriker wird; doch sind bei Weber diese Fälle viel seltener, und es zeigen doch mit sehr wenigen Ausnahmen (Gebet im »Freischütz«, Lied der »Preziosa«) auch die Lieder seiner Opern unverkennbare Spuren der Bestimmung für den Bühnenvortrag. Auch ist die imponierende Plastik des Ausdrucks bei Schubert in Gesängen wie die »Gruppe aus dem Tartarus«, »An Schwager Kronos«, »Ganymed« usw. doch mehr ein inneres Schauen als ein unpersönliches Darstellen; in solchen Momenten wächst er aber über Weber hinaus und stellt sich mehr neben Beethoven. Das fast gänzliche Fehlen des rein lyrisch-persönlichen Stimmungsausdrucks in Webers Musik bedingt die Reizlosigkeit und Trockenheit der Mehrzahl seiner Klavierwerke; auch auf diesem Gebiete wächst seine Größe erst, wo er virtuos oder pathetisch wird. Der ganze Weber weist darum auf die direkt an ihn anschließende und anknüpfende ästhetische Richtung hin, welche von der Musik darstellende Bedeutsamkeit, Charakteristik in bezug auf einen vorgestellten Zweck fordert, die bereits wenige Jahre nach Webers Tode mit Berliozs Symphonie phantastique an die Öffentlichkeit tretende Programmusik. Ich fürchte nicht, durch diese Charakteristik Webers Mißverständnisse zu veranlassen. Daß Weber Theoreme, wie sie Berlioz aufbrachte und zum Schiboleth einer Parteibildung machte, durchaus ferne lagen, steht fest. Aber sein Ingenium steht auf einer so durchaus derjenigen Schuberts, Mendelssohns, Schumanns, Chopins gegensätzlichen Grundlage, daß er von diesen bestimmt geschieden werden muß; er gehört nicht in die Reihe der lyrischen Meister des 19. Jahrhunderts, die auf Brahms führt, sondern in diejenige der Dramatiker und Programm-

komponisten Marschner, Wagner, Berlioz, Strauß. Die Notwendigkeit der Scheidung der sogenannten »Romantiker« in diese beiden Gruppen wird man schwerlich bestreiten wollen; welcher von beiden Weber näher steht, liegt aber klar zutage.

Weber war als Schüler Abt Voglers Studiengenosse Meyerbeers; die innerliche Verwandtschaft dieser beiden Komponisten ist größer, als sie auf den ersten Blick scheint, sofern auch Meyerbeer durch und durch Dramatiker und durch eine tiefe Kluft von den lyrischen Romantikern geschieden ist; wir Deutschen wissen es aber Weber Dank, daß er nicht wie Meyerbeer sich in Bahnen hat locken lassen, die von deutschem Wesen weit wegführen, vielmehr seinen Beruf darin suchte, für den nicht den romanischen Nationen, aber außer den Deutschen auch den Engländern (Purcell) und Skandinaviern, wie die letzten Entwickelungen erwiesen haben, auch den Slaven eigenen Sinn für das Mystisch-Phantastische neue musikalische Ausdrucksmittel zu finden. Wie in dem am 18. Juni 1821 in Berlin erstmalig aufgeführten »Freischütz« das Grausen erregende Spukhafte eine packende Charakteristik fand, so in »Euryanthe« (Wien, 25. Okt. 1823) der Glanz des mittelalterlichen Ritterwesens, aber ebenfalls durchsetzt mit mystischem Zauberwesen, und im »Oberon« (London, 12. April 1826) der neckische Elfenspuk und die Romantik des Meeres. Die historische Tat Webers ist die vollbewußte und offenkundige Hinstellung der Klangfarbe als leitenden Prinzips für die Behandlung des Orchesters; damit erst gelangt ein dreihundertjähriger Entwickelungsprozeß der Instrumentalmusik, der von der ad libitum-Besetzung nur rein musikalisch entworfener Stimmen im 17. Jahrhundert beginnt und über die die Sonderklangfarben der Einzelinstrumente scheuende Nivellierungspraxis der Klassiker zu der immer neue Instrumente und Farben begehrenden neuesten Zeit hinüberführt.

Die Thematik Webers zeigt je nach der Situation Schwung, Grazie und kecken Humor und neigt im ganzen zu leicht ansprechenden, streng symmetrischen Bildungen, zur Volksmäßigkeit; selten nur findet er innigere Töne und ein eigene Wege wandelndes distinguiertes Wesen. Darin steht er entschieden nicht nur hinter Beethoven, sondern auch hinter Schubert zurück. Nur für die »Euryanthe«, die in gar vieler Beziehung auf Wagners »Lohengrin« hinweist, bestätigt ja Wagner selbst (Ges. Schriften III, S. 361) in einigen Stellen die Wegwendung von der »absoluten Melodie« zugunsten der mehr deklamierenden Behandlung des Textes, der »gefühlvollen dramatischen Rede«, des Ideals der Theoretiker des Musikdramas seit Peri und Monteverdi, des »Arioso« der Bachschen Kantaten und Passionen.

Als Klavierkomponist hat Weber, der eine außergewöhnliche Spannfähigkeit besaß, beigetragen zu der durch das Virtuosentum der nächsten Folgezeit (Liszt, Chopin, Thalberg, Litolff) weiter geförderten Steigerung brillanten Passagenwerks und vollgriffigen Wesens. Nicht vergessen sei auch anzumerken, daß Weber zu den ersten erfolgreichen Komponisten des neu aufkommenden Chorliedes für Männerstimmen gehört (Lieder aus Körners »Leier und Schwert«).

§ 108. Konzertvereine. Musikfeste. Kapellmeistermusik.

Das Aufblühen einer eigentlichen Orchestermusik seit den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts führt im 18. Jahrhundert zum allmählichen Rückgange des häuslichen Musizierens im kleinen Kreise und der Herausbildung von Vereinigungen zur Veranstaltung regelmäßiger Konzertaufführungen. Den Anfang machten in London noch im 17. Jahrhundert die Konzerte John Banisters mit dem Königl. Orchester (1672—1678) und die Privatkonzerte Thomas Brittons (1678—1714); 1710—1792 bestand in London bereits eine Academy of ancient music, also mit historisierender Tendenz (es ist wohl zu beachten, daß die Engländer den Anfang damit gemacht haben, sich der Musikgeschichte zuzuwenden), 1741 bis heute eine Madrigal-society und seit 1761 ein Catch-club, 1764—1782 die Bach-Abel-Konzerte unter Johann Christian Bach und K. Fr. Abel, 1776—1848 die Concerts of ancient music und 1785—1793 die Professional concerts unter dem Mannheimer Wilhelm Cramer und 1791—1795 die Haydn nach London führenden Konzerte unter dem Bonner Johann Salomon und seit 1813 die noch heute blühende Philharmonic-society (zu den Begründern zählen M. Clementi, J. Salomon, G. Smart). In Paris bestanden nach Titon du Tillet seit ca. 1713 Concerts Italiens in den Tuillerien (begründet von Mr. Crozat und Mr. Gaudion), 1725—1791 die von Anne Danican Philidor begründeten Concerts spirituels ebenfalls in den Tuillerien-Sälen (an 24 Tagen, wo die Bühne geschlossen war), 1770—1780 die Concerts des amateurs unter Gossec, seitdem unter dem Namen der Concerts de la Loge Olympique, 1789 die Concerts de la Rue de Cléry, 1794 die Concerts Feydeau, seit 1828 die Concerts du Conservatoire unter Habeneck (als Konzertgesellschaft hervorgegangen aus vorher nicht fest organisierten Veranstaltungen ehemaliger Schüler des Konservatoriums).

In Deutschland entwickelten sich aus den älteren Collegiis musicis 1763 in Leipzig die »Abonnementskonzerte« unter J. Ad. Hiller, seit 1781 im »Gewandhause« (Gewandhauskonzerte), in München seit

1783 unter Chr. Cannabich Liebhaberkonzerte, in Berlin 1783 unter Reichardt Concerts spirituels (nur eine Saison), in Wien seit 1782 die Frühkonzerte im Augarten (nur im Sommer). Im übrigen genügten zunächst die höfischen Veranstaltungen der vielen kleinen und großen Fürstenhöfe mit ihren zum Teil sehr leistungsfähigen Hofkapellen, der Musikbildung der ja großenteils nur kleinen Städte neue Nahrung zu geben. In Wien spielten dazu die zahlreichen Hauskapellen begüterter Magnaten eine sehr bedeutsame Rolle. Für gute Kirchenmusik war auch im 18. Jahrhundert im allgemeinen noch gesorgt. Waren aber somit doch eigentliche regelmäßige Konzerte auch noch um 1800 etwas nur wenigen Zentralen Bekanntes und daher auch reisende Virtuosen, wie sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in immer größeren Scharen Europa überfluteten, auf das Musizieren an Höfen und Subskriptionskonzerte auf eigenes Risiko angewiesen, so brachte hierin das 19. Jahrhundert einen ganz gewaltigen Umschwung. Die Veränderung, welche das Entstehen von Konzertgesellschaften in allen mittleren Städten für das praktische Musikleben bedeutet, steht nur etwa mit derjenigen in Parallele, welche um 1500 der Musikdruck bewirkte. Wie wir gesehen, war durch die von Italien aus die Welt erobernde Oper und die Arien- und Kantatenkomposition der im 16. Jahrhundert zu so herrlicher Blüte gelangte Chorgesang allmählich ganz abgestorben und hatte nur in England dank den konservativen Bestrebungen der oben genannten Gesellschaften weitere Pflege gefunden, so daß das Händelsche Oratorium getragen von dem Beifall des englischen Publikums möglich wurde und zu neuem Aufblühen der Chormusik führte. Es mutet gewiß heute, wo jede größere Stadt mehrere Konzertinstitute besitzt, welche wetteifernd die größten und schwierigsten Chorwerke mit Soli und Orchester zur Aufführung bringen, seltsam an, daß gegen Ende des 18. Jahrhunderts die durch van Swieten in Wien veranstalteten Aufführungen Händelscher Oratorien nur mit den größten Schwierigkeiten zustande gebracht werden konnten, weil keine geschulten Chöre existierten, und daß dieselben Schwierigkeiten zu überwinden waren, als es galt, die für London geschriebenen beiden großen Oratorien Haydns (die Schöpfung und die Jahreszeiten) auch den Wienern vorzuführen. Daß darin ein gründlicher Wandel eintrat, ist eine der erfreulichsten Erscheinungen in der Musikgeschichte zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Daß der Anstoß zu dem Erstehen von Singvereinen in Deutschland von Berlin ausgegangen ist, das noch 1800 keinen einzigen brauchbaren Konzertsaal hatte, ist eine sehr merkwürdige Tatsache. Die Begeisterung Karl Faschs, des Sohnes von Seb. Bachs begabtem Zeitgenossen Joh. Fr. Fasch

(S. 121) für die a cappella-Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts hatte denselben veranlaßt, 1792 einen kleinen Singverein für deren Pflege ins Leben zu rufen, der so schnell wuchs, daß er größerer Räume bedurfte, welche ihm für seine Übungen von der Königl. Akademie eingeräumt wurden, worauf er den Namen »Singakademie« annahm. Bereits 1802 erstand nach dem Muster der Berliner in Leipzig eine Singakademie unter Leitung von J. G. Schicht und in Stettin der »Gesangverein«, 1804 in Münster der »Musikverein«, 1807 folgte in Dresden die »Dreyßigsche Singakademie«, 1812 trat in Wien die Gesellschaft der Musikfreunde als Singverein ins Leben (mit Händels »Timotheus« und »Samson«), schon 1808 die »Schweizerische Musikgesellschaft« in Zürich, 1814 der »Gesangverein« zu Potsdam, 1815 die »Singakademie« in Bremen, 1817 die zu Chemnitz, 1817 der »Musikverein« zu Schwäbisch-Hall und die »städtischen Musikvereine« Elberfeld und Düsseldorf, 1818 der »Musikverein« zu Innsbruck und der »Cäcilienverein« in Frankfurt a. M. (unter Schelble); 1819 der »Gesangverein« zu Güstrow und die Hamburger »Singakademie« (unter Fr. W. Grund), 1821 der »Städtische Musikverein« zu Köln, 1823 der »Cäcilienverein« zu Kassel (unter Spohr) und 1825 der »Städtische Musikverein« zu Aachen usw. usw. Schon die Singakademie zu Berlin war unter ihrem zweiten Dirigenten K. Fr. Zelter (1800) von der Pflege der a cappella-Chormusik zu der von Chorwerken mit Orchester (Händelsche und Haydnsche Oratorien) übergegangen, und die sämtlichen anderen genannten und nicht genannte weiter entstehende Singvereine und Musikvereine faßten von Anfang an die Veranstaltung von Aufführungen großer Werke für Chor und Orchester und auch für Orchester allein ins Auge. Einen weiteren Rückhalt fanden diese Musikvereine in den in derselben Zeit entstehenden »Liedertafeln« (Männergesangvereinen), deren erste die am 20. Dezember 1808 von K. Fr. Zelter in Berlin begründete ist, ein ausschließlich aus Künstlern (Dichtern und Komponisten) bestehender Verein mit geselliger Tendenz und dem ausgesprochenen Zwecke, eine Liedliteratur für Männerchor ins Leben zu rufen. Auch die zunächst entstehenden weiteren Liedertafeln zu Frankfurt a. O., Leipzig und die »Jüngere Berliner Liedertafel« (1819 von Ludwig Berger begründet) hatten dieselbe Organisation, die aber von den schnell allerorten aufblühenden weiteren aufgegeben wurde (1818 Magdeburg unter Rühling und Weida i. S., 1821 Dessau unter Friedrich Schneider, 1823 Hamburg unter Methfessel usw.), wofür mehr und mehr alldeutscher Patriotismus die Devise wurde. Früh erfolgten auch Zusammenschließungen der Vereine zu größeren Verbänden mit der Absicht von gemeinschaftlichen Veranstaltungen, Wettsingen und

Gesang von Massenchören. Mit solchen Zusammenschlüssen gingen aber wieder die Musikvereine voran, wenn auch nur zur Veranstaltung einzelner Musikfeste großen Stils nach dem Muster der englischen Händelfeste. Schon 1810 hatte der Kantor G. Fr. Bischoff in dem kleinen Frankenhausen ein Musikfest fertig gebracht, das unter Spohrs Leitung u. a. Haydns »Schöpfung« mit über 100 Sängern und 100 Instrumenten vorführte. 1817 regte der Elberfelder Musikdirektor Schornstein die Zusammenschließung der städtischen Musikvereine Elberfeld, Düsseldorf, Köln und Aachen zu den »Niederrheinischen Musikfesten« an, welche bis heute bestehen (Elberfeld schied aber 1827 aus). In Hamburg und Bremen hatte 1816, 1817 und 1818 Reichardts Tochter Luise Händelfeste zustande gebracht, und Händels große Oratorien wurden durch die großen Musikvereine und Musikfeste so recht eigentlich für Deutschland reklamiert. Daneben wurden Bachs Matthäuspassion, Beethovens Neunte Sinfonie und Missa solemnis, Haydns Schöpfung und Jahreszeiten gern gewählt, aber auch die zeitgenössische Produktion wurde begreiflicherweise durch die so stark veränderten Verhältnisse mächtig angeregt in der Richtung der Komposition großer Chorwerke mit Orchester (Spohrs »Das jüngste Gericht«, Erfurt 1811, »Die letzten Dinge«, Kassel 1826 und »Des Heilands letzte Stunden«, das. 1826, Friedrich Schneiders »Weltgericht« 1819, »Sündflut« 1823 usw., Franz Lachners »Vier Menschenalter« und »Moses«, Bernhard Kleins »Jephtha«, »David« und »Hiob«, und weiter die Oratorien von Sigismund Neukomm, Jos. Eybler, Gottfr. Preyer, Ferd. Ries, A. B. Marx, Schicht usw. bis zu Mendelssohns »Paulus« 1836 und »Elias« 1846). Es erscheint wie eine geschichtliche Notwendigkeit, daß diese Vereinsbildungen kommen mußten, um die Schöpfungen Händels für die Nachwelt zu fruktifizieren und ihnen Nachfolge zu schaffen. Hier sehen wir also einen Zweig der Kunst der Altklassiker über die Zeit der Romantiker hinaus sich kräftig weiter entwickeln bis zu den bedeutenden vokalen Schöpfungen von Bruch, Bruckner und Brahms. Bei weitem der größte Teil dieser Literatur trägt freilich deutlich die Signatur des Epigonentums, und es ist sehr begreiflich, daß Mendelssohns »Paulus« wie ein erfrischender Tau wirkte, und zwar weniger durch Neuheit der Anlage als vielmehr durch die Macht einer Individualität, welche den Geist einer neuen Zeit repräsentierte. Arnold Schering, der mit Liebe und Geduld das Oratorium durch die verschiedenen Phasen seiner Entwickelung verfolgt (»Geschichte des Oratoriums« 1911), hebt sehr bestimmt hervor (S. 394), daß das »ausgedehnte Musikfestwesen« Deutschlands und Englands »einen bestimmenden Einfluß auf die Oratorienproduktion gewann« und vor allem die Wirkung hatte,

daß »das italienische Virtuosen-Oratorium nunmehr endgültig verabschiedet und als Ideal das Chororatorium Händelschen Stils aufgestellt« wurde. Doch läßt er nicht unbemerkt (S. 369 f.), daß schon vor dem Anfange des 19. Jahrhunderts Konzertaufführungen von Oratorien sich mehren und daher die schnelle Entwickelung der Musikvereine nicht allzu buchstäblich auf die Initiative Faschs mit Begründung der Berliner Singakademie zurückgeführt werden darf, sondern vielmehr länger vorbereitet und ersehnt war und nur durch dieses Beispiel einen kräftigen Anstoß zur Verwirklichung erhielt. Schering verkennt auch nicht, daß die Stützung der neuen Organisation des Musiklebens auf breite Schichten eines dilettierenden Publikums das Niveau der künstlerischen Ideen etwas herabdrückte, und daß nicht das mangelnde Genie der beliebtesten Vertreter der Gattung allein für deren Qualität verantwortlich zu machen ist. In erhöhtem Maße gilt das für die Männerchor-Komposition, die sich jedoch überwiegend im Rahmen des Chorliedes hielt. Eine Ausnahmestellung nehmen die beiden Oratorien für Männerchor a cappella von Karl Loewe (»Die eherne Schlange« und »Die Apostel von Philippi«) ein, denen sich Richard Wagners »Liebesmahl der Apostel« (1843) gesellt (1. Teil a cappella). Mittelbar aber war natürlich das Aufblühen des Männergesanges von allergrößter Bedeutung für das gesamte Musikleben, weil innerhalb der Männergesangvereine Stimmenmaterial für die großen Aufführungen der Musikvereine ausgebildet wurde.

Nebenbei bedeutet die Massenentstehung von Musikvereinen in allen Städten Deutschlands zum Zwecke ständiger musikalischen Veranstaltungen (Konzertvereine) die definitive Überwindung des Italienertums, dessen letzte Reste nur in einigen Hofkapellen noch das erste Drittel des 19. Jahrhunderts überdauerten. Auch der Import italienischer Sänger und Instrumentenspieler erreichte sein Ende, da nach dem Vorgange von Paris (1784 École royale de chant et de déclamation, 1795 als Conservatoire national de musique) auch in Deutschland Konservatorien entstanden, welche den Bedarf an wohlgeschulten Musikern aller Art deckten. Dieselben waren zwar mit Ausnahme des 1819 unter Direktion Zelters errichteten Königl. Instituts für Kirchenmusik (mit Bernhard Klein als Kompositionslehrer) und der Kompositionsschule der Königl. Akademie der Künste zu Berlin (1833; erst 1869 kommt dazu die Abteilung für ausübende Tonkunst [Königl. Hochschule für Musik] usw. unter Joachim), nicht staatliche Anstalten, sondern private Unternehmungen; doch tat das ihrer Leistungsfähigkeit keinen Abbruch. Die ersten sind: das Konservatorium zu Prag (1811 eröffnet unter Direktion von Dionys Weber), das Konservatorium der Gesellschaft der Musik-

freunde des österreichischen Kaiserstaates (1817 als Singschule unter Salieri eröffnet, 1821 zum Konservatorium erweitert, 1909 k. k. Akademie der Tonkunst), das Konservatorium der Musik zu Leipzig (1843 unter Direktion Mendelssohns), das Berliner Konservatorium (1850 von Marx, Kullak und Stern begründet, seit 1857 unter Stern allein; Kullak eröffnete 1855 eine eigene »Neue Akademie der Tonkunst« die bis 1890 blühte), das Kölner Konservatorium (Rheinische Musikschule, 1850 unter Ferdinand Hiller), das Dresdener Konservatorium (1856 unter Tröstler), das Stuttgarter Konservatorium (1856 Faißt, Lebert, Stark u. a. [1896 staatlich]), das Münchener Konservatorium (1846 von Franz Hauser begründet, schon 1867 als Königl. Musikschule unter Bülow staatlich, jetzt Akademie der Tonkunst). Älter als diese alle ist freilich eigentlich die Königl. Musikschule zu Würzburg, die direkt aus dem Collegium musicum academicum (1797) 1804 hervorging als Akademisches Musikinstitut unter J. Frölich und 1820 eine Singschule angliederte (seitdem »Königl. Musikinstitut«). Für die weiter entstehenden Konservatorien verweise ich auf den Artikel »Konservatorien» in meinem Musik-Lexikon. Die Zeiten haben sich nun gründlich geändert, und heute versorgen die deutschen Konservatorien nicht nur Deutschland, sondern die Welt mit Dirigenten, Lehrern, Virtuosen und Sängern. Die Italiener, Franzosen, Belgier, Holländer, Engländer, Skandinavier, Russen und Nord- und Südamerikaner sandten bis zum Kriegsausbruch trotz der reichen Entwickelung eigener Konservatorien wenigstens einen Teil ihrer jungen Künstler in ähnlicher Weise zur letzten Ausbildung nach Deutschland, wie ehedem die Deutschen in Venedig, Rom und Neapel sich ihre Künstlerschaft verbriefen ließen. Das ist natürlich nur sehr allmählich so gekommen durch die stetig wachsende Zahl bedeutender deutschen Meister, deren Werke auch im Auslande immer mehr an die erste Stelle rückten. Um die Zeit der Entstehung der ersten Konservatorien und des Aufblühens des musikalischen Vereinswesens kann man nur erst von einer definitiven Verselbständigung Deutschlands auf dem Gebiete der Musik reden und noch nicht von einer Weltherrschaft; das musikalische Zentrum der Welt ist da noch Paris, und zwar durch die Oper, wie bereits angedeutet wurde und noch des weiteren auszuführen sein wird.

Freilich hatte die deutsche Instrumentalmusik von Johann Stamitz bis Beethoven seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in immer stärkerem Maße die Aufmerksamkeit des Auslandes auf Deutschland gelenkt; aber das Erbe der Klassiker Mozart, Haydn, Beethoven war Weltgut geworden, und die Produktion ihrer Epigonen fiel zunächst an innerem Gehalt stark ab. Es bedurfte

erst neuer starken Impulse, die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts, die Musik der Zeit nach Beethoven, im Auslande hell erstrahlen zu lassen und Deutschland wirklich zu dem Lande zu machen, nach welchem die Tonkünstler aller Zonen pilgern, um in die tiefsten Geheimnisse der Musik einzudringen. Diese neuen Impulse brachte die musikalische Romantik in ihren bereits angedeuteten beiden Formen, der lyrischen und der dramatischen Richtung. Die verflachten Kompositionen der Epigonen der Klassiker gewannen aber als Folie für diese echt deutsches Wesen in vollstem Maße neu zur Geltung bringenden Strömungen eine ganz eigenartige Bedeutung. Ähnlich wie die erstarrenden Formen der italienischen Schablonenoper die starken Wirkungen der zur Natur und Wahrheit sich zurückwendenden Reformen des 18. Jahrhunderts bedingten, bildeten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die inhaltsarmen Nachahmungen der Musik der Klassiker einen Kontrast für die neue Kleinkunst und Großkunst der deutschen Romantiker. Die Philister, gegen welche der schwärmerische Jüngling Robert Schumann die Davidsbündler zum Kampfe aufrief, waren jene wohlgeschulten Komponisten von Amts wegen, die Inhaber der ersten Kapellmeisterstellungen, für deren Produktionen man den Terminus »Kapellmeistermusik« geprägt hat; sie haben große Mengen von Musik geschrieben, gegen die weiter nichts einzuwenden ist, als daß sie die Kunst nicht vorwärts gebracht hat, und an der nichts weiter anzuerkennen ist, als daß in ihr alles »nach den Regeln« wohl in Ordnung ist. Wenn auch Schumann mit den Philistern nicht nur die Kapellmeister-Komponisten, sondern auch die Fabrikanten der damals zuerst in Flor kommenden Salonmusik im Auge hatte (Czerny, Herz, Hünten), so seien doch einige der Männer namhaft gemacht, welche gegen 1840 als Kapellmeister funktionierten: in Wien J. Weigl, J. Gänsbacher, Ign. Aßmayer, Heinr. Proch und die beiden alten Gyrowetz und Eybler, in Berlin Spontini, W. Taubert, H. Dorn, Franz Gläser, in Dresden Morlacchi, Joseph Rastrelli und K. G. Reißiger, in München Franz Lachner, in Stuttgart Ignaz Lachner und P. J. Lindpaintner, in Mannheim Vincenz Lachner und Heinrich Esser, in Kassel Spohr, in Dessau Friedrich Schneider, in Donaueschingen J. W. Kalliwoda, in Braunschweig A. G. Methfessel, in Darmstadt Wilhelm und Karl Mangold, in Christiania F. A. Reißiger. Nimmt man aus dieser Reihe die Namen Spontinis, Spohrs und Franz Lachners, so ist von allen den einst gefeierten Komponisten heute nichts mehr lebendig; es wären aber noch eine ganze Anzahl anderer einzufügen, die es nicht zum Kapellmeister gebracht haben, wie Ferdinand Ries, A. B. Marx, Sig. Neukomm, A. E. Fesca, K. Fr. Rungenhagen, Fr. W. Kücken usw. Wenn auch eine liebe-

volle Beschäftigung mit den Werken des einen oder des anderen dieser Komponisten auf Züge stößt, welche das Interesse fesseln, so ist doch die Zeit über sie hinweggeschritten, und die rückblikkende Betrachtung vermag ihnen auch als Übergangserscheinungen keine Bedeutung beizumessen, sondern muß sich darauf beschränken, in ihnen Nachzügler einer vorausgehenden Epoche zu erblicken. Das gilt besonders für die Sinfonien und Kammermusikwerke, Klavierkonzerte und Klaviersonaten und Lieder dieser Komponisten; die Oratorien sind insofern nicht reines Epigonentum, als sie auf dem Umwege über den aus England importierten Händel im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts Bildungen bedeuten, welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein naturgemäßes Epigonentum bedeutet haben würden. Das Zurückgreifen auf die inzwischen so gut wie ganz abgekommene Fugenarbeit der Chorsätze ist ihnen darum nicht ohne Berechtigung als Anachronismus zum Vorwurf gemacht worden; sie leiten damit in gewissem Sinne zunächst isoliert und antizipierend eine Periode der Komposition mit retrospektiven Tendenzen ein, welche erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts bestimmter sich ankündigt.

XI. BUCH

DIE ROMANTIKER



XXIX. Kapitel.

Die lyrischen Romantiker und die Programm-Musik.

§ 109. Mendelssohn. Schumann. Chopin.

Es ist nicht allein die verblüffende Größe der Konzeption, was die Sinfonien Beethovens zu einer Art von abschließender Hauptfront der instrumentalen Literatur der Epoche der Wiener Klassiker macht, so daß man über sie ganz vergißt, daß doch auch die überlebenden Zeitgenossen und nächsten Epigonen Beethovens Sinfonien geschrieben haben (Spohr, F. Lachner, Ferd. Ries, Fr. Schneider usw.). Vielmehr zieht ganz offensichtlich ein vorher weniger beachteter Kunstzweig in der nächsten Zeit nach Beethoven stark das besondere Interesse auf sich, und zwar nicht nur der bloßen Abwechselung oder des Kontrasts wegen, sondern vermöge besonderer Eigenschaften von hohen ästhetischem Werte, welche tatsächlich diese Kleinkunst — denn um eine solche handelt es sich — für längere Zeit zur Signatur einer neuen Epoche machen. Natürlich ist es kein Zufall, daß die Literatur der musikalischen Miniaturen zeitlich an die imposante Neuschöpfung des Kunstliedes durch Franz Schubert anschließt. Leitet doch Schubert selbst mit seinen Moments musicals, Impromptus und vielen seiner Tänze und Märsche direkt in diese neue Literatur hinüber. Ja schon Beethoven hat mit den notorisch von ihm selbst ganz und gar nicht für Kinderspielzeug gehaltenen Bagatellen Op. 33, 119 und 126, auch mit den elf Mödlinger Tänzen von 1819 und gar manchem Einzelsatze seiner großen Werke die Ablenkung des Interesses von der großen Linienführung auf die Miniaturarbeit vorbereitet (Quartett Op. 59^{I}, 2. Satz, Klaviersonate Op. 54, 1. Satz, Scherzando der achten Sinfonie u. a. m.). Gewiß kann man einwenden, daß solche Kleinarbeit viel weiter zurückreicht und z. B. in den feinziselierten Klavierstücken Fr. Couperins schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts und vorher in der klassischen französischen Lautenliteratur der letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts eine liebevolle Pflege gefunden hat. Bei näherer

Prüfung erkennt man aber doch, daß es sich in der Kleinkunst der Romantiker des 19. Jahrhunderts um etwas wirklich Neues handelt und zwar um etwas spezifisch Deutsches, dessen Nachbildung den Musikern anderer Nationen ebensoschwer fällt, wenn nicht unmöglich ist, wie die des deutschen Liedes. Bezeichnenderweise führt das erste das neue Genre in größerem Maßstabe inaugurierende Werk den Titel »Lieder ohne Worte« (Mendelssohn, 1. Heft: Op. 19, 1833).

Der sensationelle Erfolg der diesen Titel tragenden acht Hefte ist ja bekannt genug; er steigerte sich schließlich bis zur Geschmacksgefährlichkeit, da gerade die weich schwelgerischen, sentimentalen Stücke die beliebtesten wurden und Nachahmungen ohne Ende fanden. Das den Titel »Lied ohne Worte« motivierende Charakteristische dieser Stücke ist die Beschränkung auf ein charakteristisches Motiv, dessen konsequente Festhaltung und imitatorische Verarbeitung einer kleinen Form von prägnant einheitlicher Haltung ohne Kontrastelemente die Entstehung gibt; das gewählte Motiv lebt sich in diesem engen Kreise tatsächlich aus. Im Grunde handelt sich's also, wenn man die geschichtliche Entwickelung heranzieht, um ein Zurückgehen auf die »une teneur« der Zeit vor Stamitz und den Mannheimern, aber freilich in einer Zeit stark gesteigerten, subjektiven Empfindungsausdrucks, also eigentlich um ein Zerlegen des schroff wechselnden Ausdrucks in seine Einzelelemente mit absichtlicher Festhaltung eines dieser Momente. Ist das bei Mendelssohn nicht sofort erkennbar, so tritt es desto deutlicher bei Schumann hervor, besonders in seinen Zyklen solcher Momentbilder, die sozusagen die buntwechselnden Ausdrucksmodalitäten, welche die vorausgehende Epoche im Rahmen eines Satzes ausgebildet hat, einzeln projizieren, wie ein Prisma die Einzelfarben des Sonnenlichts. Bei Mendelssohn ist die Zah der dabei herausspringenden, sich deutlich gegeneinander abhebenden Typen eine nicht eben große, und man könnte ohne Schwierigkeit die in den acht Heften der Lieder ohne Worte verstreuten Stücke zu etwa sechs Heften zusammenstellen, die nur Stücke eines selben Typus enthalten. Bei Schumann ist auch die Beschränkung des Einzelstücks auf ein Motiv nicht so streng durchgeführt und die Zahl der Typen sehr viel größer, besonders fällt auf eine viel stärkere Heranziehung rhythmischer Elemente zur Erzielung von Sonderwirkungen der einzelnen Stücke. Das spezifisch Deutsche und für den Ausländer nicht Nachahmbare ist nun aber nicht das hiermit aufgewiesene Formale dieser musikalischen Miniaturen, sondern vielmehr die Herzinnigkeit und Gemütstiefe, die aus den kleinen Einzelbildern spricht, dasselbe, was Weber auf die Sonder-

wirkungen der Klangfarben der Orchesterinstrumente führte, das Bedürfnis, für die geheimsten Regungen eines gesteigerten Empfindungslebens und die magischen Bilderkreise phantastisch-poetischer Vorstellungen adäquate Ausdrucksmittel zu finden. Die starke Befruchtung der Instrumentalmusik durch die aus dem Geiste des Volksliedes und der Sagen und Märchen neugeborene lyrische Poesie und die neue Erzählerkunst der romantischen Dichter unterscheidet diese neue Kleinkunst ganz einschneidend von den äußerlich formal verwandten Gebilden älterer Zeiten. Wie bei Mendelssohn schon der Titel der »Lieder ohne Worte« auf das neue Lied seit Schubert als Vermittler des neuen Geistes hinweist, so offenbart bei Schumann wenigstens ein Titel direkt das Dichtwerk, durch welches die Stücke angeregt sind (»Kreisleriana« Op. 16). Bei beiden Meistern steht aber das Lied selbst neben den liedartigen Instrumentalwerken, und auch in ihren größeren Schöpfungen lebt derselbe im kleinen Detail seine Eigenart voll zur Geltung bringende und sein eigentliches Genügen findende Geist. Auf allen Gebieten ist der Unterschied der beiden Individualitäten derselbe, Mendelssohn ist der sparsamer Disponierende, Formenglattere, Schumann der mit Ideen verschwenderischer Umgehende, Sprunghaftere und mehr exaltiert Phantastische. In gewissem Sinne wird man Mendelssohn mehr direkt in die Gefolgschaft der Klassiker stellen wollen wegen des Ebenmaßes und der klaren Disposition, die überall sein Schaffen beherrschen, vielleicht in höherem Grade als das Schuberts; aber er ist doch andrerseits viel zu stark mit dem sensitiven Wesen der romantischen Dichtung verwachsen, als daß man ernstlich seine engere Zusammengehörigkeit mit Schumann in Frage stellen könnte. Von der sonnigen Heiterkeit Mozarts unterscheidet ihn scharf ein diesem fremder elegischer Zug, ein leiser Hang zur Sentimentalität, Eigenschaften, die aber doch sicher ebenso wie Schumanns Vorliebe für dunklere Tinten, heftigere Gefühlsausbrüche, ja ein gewisses pessimistisches Behagen am Schmerz (wie es verstärkt bei Brahms wiederkehrt) mit der Empfindungswelt der Klassiker nichts zu tun haben, sondern der romantischen Epoche angehören.

Als dritter nahestehender Geistesverwandter gesellt sich Mendelssohn und Schumann der gleichalterige Frédéric Chopin (Mendelssohn geb. 3. Febr. 1809, Schumann geb. 8. Juni 1810, Chopin geb. 22. Febr. 1810), der Abstammung nach halb Franzose, halb Pole, sentimentaler und elegischer als Mendelssohn, aber kaum minder phantastisch und exaltiert als Schumann, und noch ausschließlicher als beide reiner Lyriker. Den Deutschen können wir ihn freilich nicht zuzählen; aber vergeblich wird man Umschau halten, mit wem anders als Schumann und Mendelssohn er zu-

sammen gruppiert werden könnte. Das spezifisch mit dem Klavier Verwachsene seines gesamten Schaffens darf natürlich das Urteil nicht verwirren und etwa verleiten, ihn zu Liszt abzurücken oder gar wegen der Descendenz seiner Nokturnen von denen Fields ihn zu diesem zu stellen. Es genügt, auf die helle Begeisterung hinzuweisen, mit welcher Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik die erste bekannt werdende Komposition Chopins begrüßte und den neuen Geistesbruder in den engen Kreis seiner Lieblinge aufnahm. Ganz gewiß ist Chopin ebenfalls ein echter lyrischer Romantiker, der besonders in seinen Préludes, Nocturnes, Balladen und Scherzi Töne anschlägt, die man schwer von den als spezifisch deutsch in Anspruch genommenen scheiden kann. Die nächste Folgezeit hat ja bestätigt, daß das slavische Musikingenium in seiner Neigung zur Melancholie nationale Elemente enthält, welche denen eng verwandt sind, welche die Romantik in der deutschen Musik entwickelte. Es ist auch noch eine ungelöste Frage, ob man das faszinierende Neue, was Joh. Stamitz in die deutsche Musik brachte, nicht zum Teil auf dieselbe Wurzel zu beziehen hat. Wie dem auch sei, fest steht, daß die deutsche Musik sich als aufnahmefähig auch für solche von außen kommende Impulse erwiesen und dieselben absorbiert hat.

Das gemeinsame Charakteristische der zur lyrischen Romantik gehörigen Literatur ist der auffällig konzentrierte Ausdrucksgehalt der Einzelmotive, die bestimmte Zeichnung der Situation, Festlegung der Stimmung mit wenigen Takten, welche ich schon früher als für das neue deutsche Lied als erstes Erfordernis hingestellt habe. Wenn man gelegentlich bei Beethoven Momente findet, die man entschieden als romantisch definieren zu müssen glaubt, so sind das ganz bestimmt Stellen, in denen diese selbe gesteigerte Ausdrucksintensität sich zeigt, z. B. die versonnenen Hornwirkungen im Trio des Scherzo der Eroica:



Solche Stellen schlagen zugleich die Brücke hinüber zu der Romantik der Klangfarben seit Weber; man wird aber bei schärferem Nachdenken erkennen, daß doch auch unter Abstraktion von der Klangfarbe der gewählten Instrumente noch genug übrig bleibt, derartigen Stellen eine exzeptionelle Wirkung zu sichern. Ich verweise diesbezüglich auch auf die in meiner Geschichte der Musik seit Beethoven S. 139 angezogene Auslassung Schumanns über eine

Hornstelle in Schuberts *C*-dur-Sinfonie. Ich möchte sagen, daß das entzückte Verweilen des Komponisten bei der Einzelwirkung, das Schwelgen in dem Zauber des Wohlklanges sei es der besonderen Klangfarbe oder einer seltenen Harmoniebildung, auch eines frappanten Rhythmus oder einer Höhen- und Tiefenwirkung, und wäre es auch nur auf einem Instrument wie dem Klavier, das speziell Unterscheidende der romantischen Faktur ist. Die klassische Faktur hat immer mehr den Verlauf des Ganzen im Auge, die großen Züge der Entwickelung, ja man hat sich allgemein dahin geeinigt, zu bewundern, was für große Wirkungen die klassischen Meister aus an sich zunächst ganz unscheinbaren thematischen Gebilden durch die weitere Entwickelung zu ziehen wissen. Wo diese Seite der Faktur zurücktritt und das Interesse an kleinen Einzelgebilden vorwiegt, ist widerspruchslos die Verwandtschaft mit der Musik der Romantiker da und wird als solche erkannt und betont. Ist diese Definition richtig, so bedeutet sie immerhin eine wirkliche neue Errungenschaft für die Musik der romantischen Epoche, offenbart aber auch zugleich die Gefahr, sich ins Kleine zu verlieren, und erklärt die relative Unfähigkeit der lyrischen Romantiker, die großen Formen mit gleicher Überzeugungskraft zu beherrschen wie die Klassiker. Ich glaube kaum, daß dieser Versuch, den Unterschied der klassischen und der romantischen Faktur mit ein paar Worten zu erklären und auf etwas Prinzipielles zurückzuführen, ernstlichen Widerspruch findet; man wird eben nicht umhin können, zuzugeben, daß auch in Schumanns Sinfonien, Mendelssohns Ouvertüren und Chopins Konzerten die intensiven Wirkungen nicht auf dem Verlauf im großen, sondern vielmehr auf dem Stimmungsgehalt des kleinen Details beruhen und in den meisten Fällen sogleich mit den ersten Takten jedes Opus oder doch jedes Themas gegeben sind. Daß das z. B. in Beethovens Op. 101 (*A*-dur-Sonate) oder dem *G*-dur-Klavierkonzert ebenfalls der Fall ist, weiß ich wohl; aber wer wird den romantischen Charakter dieser Werke verkennen? Selbst Mozarts *G*-moll-Sinfonie und *G*-moll-Quintett haben bereits etwas von diesem neuen Geiste, den auch das Thema von Haydns *F*-moll-Variationen atmet. Ist es somit kaum möglich, eine zeitliche Grenzlinie zwischen der klassischen und der romantischen Musik zu ziehen, so tritt doch ganz offenkundig das, was bei den klassischen Meistern in einzelnen Fällen wie vorausandeutend sich bemerkbar macht, bei den Romantikern als dominierendes Gestaltungsprinzip hervor. Ganz verfehlt ist aber die Meinung, daß die Musik der Romantiker poetische Ideen musikalisch zu verwirklichen suche, während die Musik der Klassiker nur ein harmloses und bedeutungsloses, somit

also zweckloses Spiel mit Tönen sei. Unter den Stücken von Bachs Wohltemperiertem Klavier finden sich eine ganze Reihe, die in ganz ähnlicher Weise wie die Stücke der romantischen Kleinkünstler als Stimmungsbilder scharf umrissener Art gelten müssen; ich darf wohl diesbezüglich auf meine Analyse des ganzen Werkes verweisen aber mit der Reserve, daß man meine Ausführungen nicht im Sinne der Unterlegung von einer Art Programm für die einzelnen Nummern verstehen möge; dieselben sollen nur eben verhüten, nichts als ein leeres Tonspiel in den herrlichen Stücken zu sehen und schnell ungefähr das Stimmungsmilieu kenntlich machen, innerhalb dessen jedes einzelne sich hält. Aber sowenig Bach etwa im *E*-dur-Präludium des ersten Teils wirklich beabsichtigt und versucht hat, den frühlingsfrischen Wald mit seinen jubilierenden kleinen Sängern zu malen, hat Schumann in Stücken, denen er Überschriften gab (»Abendlied«, »Des Nachts«), ein Programm zu illustrieren beabsichtigt; mit viel mehr Recht könnte man von den Kanzonenkomponisten um 1610, den französischen Lautenisten um 1660 und den französischen Klavierkomponisten um 1720 sagen, daß sie bestimmte Charaktere, Temperamente, Affekte auszudrücken sich vorgenommen haben. Die Überschriften der Stücke der lyrischen Romantiker sind durchaus nur als Winke für die richtige Tempowahl und ungefähre Andeutungen des Stimmungsgehalts aufzufassen, welche der Komponist nachträglich den fertigen Stücken gegeben hat; ihre Entstehung in der Phantasie ist aber als eine von jeder Absichtlichkeit freie zu denken. Gerade in dieser reflexionslosen Spontaneität des Schaffens liegt der hohe ästhetische Wert dieser Art von Musik. Eine tiefe Kluft scheidet sie von jener anderen Richtung des romantischen Schaffens, welche von der Musik poetische Bedeutsamkeit forderte und die Reflexion zum Prinzip erhob. Was Schumann am 18. März 1840 an Klara schrieb, nachdem er zum ersten Male Liszt als Virtuosen gehört, hätte er mit gleichem, ja höherem Rechte in bezug auf die von Berlioz inaugurierte Programm-Musik schreiben können: »Diese Welt ist meine nicht mehr!« Der Komponist Liszt, der von der Klavierbearbeitung Schubertscher Lieder seinen Ausgang genommen hatte, stand damals der lyrischen Romantik keineswegs fern, neigte aber allerdings bereits zur Abwendung von geschlossener Formgebung, welche der anfänglich ebenfalls revolutionär gesinnte Schumann um diese Zeit schon wieder mehr zu schätzen anfing. Der jugendliche Brausekopf Schumann hatte sich sogar 1835 ernstlich für Berliozs Symphonie fantastique begeistert und Berlioz als verwandte Natur begrüßen zu müssen geglaubt; um 1840 war ihm aber bereits die Gegensätzlichkeit ihrer Ideale zu Bewußtsein gekommen, und seine

Zeitung fand kein Wort der Anerkennung mehr für die Richtung, deren Führer Berlioz war. Man trifft den Kernpunkt nicht, wenn man diese Abkehr Schumanns von Berlioz damit zu begründen sucht, daß die ausgesprochenen detaillierten Programme nicht seinen Beifall fanden; hatte er doch für das nach dieser Richtung extreme, exaltierte Jugendwerk Berliozs selbst die nächstliegenden Einwände bekämpft und abgewiesen. Nein, der Grund war ein tiefer liegender. Je mehr seine eigene künstlerische Individualität sich entfaltete, desto mehr mußte sich ihm die Überzeugung aufdrängen, daß das reflektierte, berechnete Wesen der Kunst Berliozs zu seinem eigenen in sich gekehrten, mimosenhaft sensitiven, durchaus subjektiven Phantasieleben in dem denkbar schroffsten Gegensatze stand und eine ihm fremde Welt bedeutete. Dazu bedurfte es nicht eines Meinungswechsels oder einer Richtungsänderung, sondern eben nur der wachsenden Erkenntnis seiner eigenen Natur.

Zu der Gruppe der lyrischen Romantiker gehören zunächst die mit gleicher Vorliebe sich der Kleinkunst widmenden feinsinnigen Klavierpoeten Stephen Heller (1814—1901) und Theodor Kirchner (1823—1903), sodann die besonders dem Klavierliede seinen intimen Charakter wahrenden Robert Franz (1815—1892) und Adolf Jensen (1837—1881). Die Musik von Robert Franz erhält durch dessen intensive Beschäftigung mit der Kunst Sebastian Bachs eine Sonderstellung, in der sich zum ersten Male der Gewinn ankündigt, der für die Kunst der Gegenwart aus der liebevollen Versenkung in den Geist der Kunst vergangener Zeiten erwachsen kann. Etwas Ähnliches bedeuten auf dem Gebiete der Orchesterkomposition die sieben großen Suiten Franz Lachners (1803—1890), die allerdings mehr als Versuch einer Modernisierung der alten Form denn als eine neue Fruktifizierung der wertvollen Stileigentümlichkeiten der Musik des 17.—18. Jahrhunderts definiert werden müssen und wohl darum doch dauernde Wirkung nicht zu erzielen vermochten. Erst Johannes Brahms (1833—1897) gelang es, tiefer in den Geist der Musik der Vergangenheit einzudringen und seinem Ausdrucksvermögen Elemente zuzuführen, die besonders durch die Bereicherung der Harmonik um Wendungen, welche der Zeit der Herrschaft der Kirchentöne geläufig waren, gegenüber den allzu geklärten Kadenzierungen der nachklassischen Zeit, seinen Schöpfungen das Gepräge der Originalität und Neuheit gaben. Hand in Hand mit dieser leichten Verschleierung der Logik seiner Harmonieführung geht bei Brahms häufig eine dezente Verwischung der rhythmischen Konturen, die vermutlich ebenfalls aus dem Studium der polyphonen deutschen Liedkunst des 15.—16. Jahrhunderts stammt, nicht selten mit ausgeschriebenen Ausdrucksdehnungen, die direkt

an die sprezzatura Caccinis erinnern. Das Studium der Klaviermusik und der Lieder von Brahms ist durch diese und andere Komplikationen seiner Faktur oft sehr erschwert, und erst eingehende Bekanntschaft erschließt ihren vollen Gehalt. In noch höherem Grade als Schumann steht aber Brahms auf dem Boden reinster Subjektivität und in schroffem Gegensatze zu der Richtung der Programm-Komponisten. Auch bei Brahms zeigt sich aber wie bei Mendelssohn und Schumann, daß die großen Formen (Sinfonien, Chorwerke, Sonaten) mit lyrischem Kleinleben erfüllt sind. Vereinzelte Ausnahmen, wie das stark von Händel beeinflußte Triumphlied, können dies Gesamtbild nicht in Frage stellen. Die Sieghaftigkeit, mit welcher Brahms' Werke, die vermöge ihres tiefern Gehalts nur langsam Eingang fanden, sich dauernd in der allgemeinen Wertschätzung festgesetzt haben und auch im Auslande immer mehr Boden gewinnen, stempelt Brahms zu demjenigen Meister, in welchem die lyrische Romantik gipfelt.

Hier ist wohl Max Reger (1873—1916) anzufügen, dessen Eigenart derjenigen von Brahms verwandt ist; doch wird die im Grunde durchaus lyrische Natur seines Talents vielfach durch Eindringen fremdartiger, formfeindlicher Elemente und eine übertriebene Steigerung virtuosen Beiwerks stark gestört und kommt daher nur in wenigen Werken frei zur Entfaltung.

Ein nicht von Brahms beeinflußter romantischer Lyriker ist Edward Grieg (1843—1907), den nationale Überzeugung etwas einseitig in die Beschränkung auf eine an die skandinavische Volksmusik anknüpfende Kleinkunst gedrängt hat. Aber sein Ausdruck ist echt und von naiver Ursprünglichkeit, und auch seine mit programmartigen Überschriften versehenen Werke haben mit der Richtung der Programm-Musik nichts zu schaffen.

Lang ist die Reihe der mehr oder weniger bestimmt in die Gefolgschaft Mendelssohns und Schumanns zu stellenden Komponisten, deren künstlerische Potenz nicht hinlänglich stark hervortretende eigene Züge hat, um ihnen eine bedeutsame historische Sonderstellung zuzuweisen. Bei vielen derselben ist es schwer und kaum durchführbar, sie streng von den Epigonen der Klassiker zu sondern, zumal sie sich nicht vorzugsweise der lyrischen Kleinarbeit zugewandt, sondern vielmehr versucht haben, auf dem Gebiete der großen Formen sich eine Position zu erringen. Dahin gehören vor allem Ferdinand Hiller (1811—1885), Julius Rietz (1812—1877), Robert Volkmann (1815—1883), der Engländer Sterndale Bennett (1816—1875), der Däne Niels W. Gade (1817—1890), Georg Vierling (1820—1901), Friedrich Kiel (1821—1885), der Deutsch-Franzose Theodor Gouvy (1822—1898),

Karl Reinecke (1824—1910), der Russe Anton Rubinstein (1829—1894), Albert Dietrich (1829—1908), Joseph Brambach (1833—1902), Albert Becker (1834—1899), Felix Draeseke (1835—1913), Max Bruch (1838—1920), Joseph Rheinberger (1839—1901), Heinrich Hofmann (1842—1902), Heinrich von Herzogenberg (1843—1900), von denen auf dem Gebiete der Orchesterkomposition besonders Volkmann, Bennett, Gade, Rubinstein und Hofmann zeitweilig stärkere Beachtung fanden; als Komponisten von Werken für Chor, Soli und Orchester glänzten Gade und weiterhin mit sehr prononziertem Erfolge Max Bruch, auch Rheinberger, Hofmann und zeitweilig Brambach und Vierling, mit Kammermusikwerken und Klaviermusik besonders Hiller, Reinecke, Kiel, Rubinstein und Rheinberger (der aber besonders als Orgelkomponist dauernden Erfolg errang), mit Kirchenmusik (deren Pflege stark zurückgegangen ist) Kiel (zwei Requiem, Missa solemnis, Oratorium »Christus«), Draeseke (Christus-Trilogie, Requiem, Messe), Herzogenberg (Psalmen, Requiem, Messe, Weihnachtsoratorium und Passion), Becker, Rheinberger. Wie schon bemerkt, ist bei einigen dieser Komponisten (z. B. Kiel, Rheinberger, Draeseke) das romantische Element stark durch klassizistische Tendenzen zurückgedrängt, bei andern im Gegenteil eine Hinneigung zur Programm-Musik und Beeinflussung durch die romantische Oper bemerkbar, wenn auch nicht so stark, daß ihre Namensnennung an dieser Stelle nicht berechtigt wäre. Weitere etwa hier und in den folgenden Abschnitten vermißte Namen wird man in den Übersichten über die Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts (§ 113 ff.) wenigstens registriert finden. Nur mit einem gewissen Gefühle der Wehmut haben die Generationen des letztverflossenen halben Jahrhunderts gar manchen zeitweilig hell glänzenden Stern allmählich seinen Glanz verlieren und ins Dunkel verschwinden sehen, während einige wenige dafür immer heller erstrahlten und sich denen gesellten, denen die Zeit wenigstens für Äonen nichts anhaben kann. Angesichts der unverkennbaren Tatsache, daß gar mancher zu der Gruppe der lyrischen Romantiker gehörige Tonkünstler letzten Endes daran gescheitert ist, daß er über die Grenzen seiner Begabung hinausstrebte, wird man vielleicht auch in unserer Zeit der Gesamtausgaben wieder in anthologischen Sammelwerken eine geeignete Stätte finden, wertvolle Kleinarbeiten dieser fast der Vergessenheit anheimfallenden Künstler dauernd lebendig zu erhalten.

Auf eine Ausnahmestellung hat Anton Bruckner (1824—1896) Anspruch, dessen ausgesprochene Eigenart Großzügigkeit in Zeichnung und Farbengebung ist, und der darum von den lyrischen Romantikern durchaus abzuscheiden ist, wie er denn auch fast ausschließlich

Werke großen Stils geschrieben hat (Sinfonien, Tedeum, Messen). Man würde ihn den Epigonen der Klassiker zurechnen müssen, wenn er sich nicht aus deren Schar durch Aufnahme stark wirkender Elemente der Musik der Romantiker sehr merklich heraushöbe. Besonders ist sein Anschluß an die Harmonik und Instrumentation Richard Wagners unverkennbar. Aber da er weder Programm-Musiker noch musikalischer Dramatiker ist, sondern absoluter Musiker, so erscheint seine Musik mit ihrem nicht durch innere Notwendigkeit motivierten Aufwande stärkster Ausdrucksmittel aufgebauscht und überladen und wirkt durchaus wie Bühnenmusik ohne Handlung und Szene, wird vom Hörer nicht miterlebt, subjektiviert, sondern nur als ein Objektives angeschaut, bleibt ein Äußerliches, Prunkhaftes, Posierendes. Das ist der Grund, warum Bruckner nicht erwärmen, nicht populär werden kann.

Ganz anders liegen die Verhältnisse für die Wertung der Musik von Gustav Mahler (1860—1911). Von Hause aus durchaus mehr rezeptiv als produktiv veranlagt, eigentlich zu lyrischer Beschaulichkeit neigend, hat derselbe mit wachsender Dirigenten-Routine seine Ziele immer weiter gesteckt und ist nicht zurückgeschreckt vor Aufgaben, die zu seinem Vermögen durchaus disproportioniert waren. Aber mit skrupellosem Eklektizismus hat er Elemente heterogenster Art zusammengetragen und damit verblüffend auch auf Männer von Urteil gewirkt. Der Schein der Universalität seines Könnens wird voraussichtlich schneller verlöschen als diejenigen ahnen, die ihn heute zu einem Großmeister stempeln wollen.

§ 110. Die Programm-Musik.

Daß Programm-Musik im weitestgehenden Wortverstande nicht eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, sondern zurück bis in den Anfang des 6. Jahrhunderts vor Chr. nachweisbar ist, haben die Untersuchungen des Nomos Pythikos (vgl. I[1], S. 59 ff.) dargetan, mit welchen der Aulosvirtuose Sakadas i. J. 586 beim ersten pythischen Agon siegte. Wenn man auch angesichts der großen Einfachheit der antiken Musik, welche sämtliche erhaltenen Reste belegen, diese tonmalerische Darstellung des Kampfes Apollons mit dem Drachen Python sich als eine mit den primitivsten Mitteln erzielte überaus naive vorzustellen hat, so lassen doch die Berichte über diese noch nach Jahrhunderten berühmte Komposition erkennen, daß dieselbe bereits ganz ähnlich mit der Heranziehung assoziativer Vorstellungen operiert hat wie die Programm-Musik unserer Tage (lebhafte Rhythmen für den eigentlichen Kampf,

trompetenartige Siegesfanfaren, die seltene Anwendung der pfeifenden überblasenen Töne des Aulos für das Verenden des Ungetüms usw.). Im 4. Jahrhundert fanden wir weitere Berichte über tonmalerische Leistungen der Dithyramben-Virtuosen (das. S. 157 ff.), welche Sturm, Unwetter, Vogelgesang usw. darzustellen unternahmen. Wenn dann für lange Jahrhunderte Nachrichten über derartige Versuche fehlen, so wird man doch schwerlich daraus schließen dürfen, daß die Möglichkeit der Erweckung assoziativer Vorstellungen durch die Musik während dieser Zeit ganz aus den Augen verloren worden wäre; vielmehr wird man z. B. für die mittelalterlichen Jongleurs, die ja nach Ausweis der Miniaturen und Skulpturen und auch beschreibender Berichte in den wunderlichsten Tierverkleidungen ihre Künste produzierten, getrost annehmen dürfen, daß sie unter ihre rein musikalischen Vorträge allerlei Scherze gemischt haben, die auf ebensolcher spekulativen Anwendung der Mittel beruhten. Die Ars nova des 14. Jahrhunderts (vgl. I², S. 324 ff., II¹, S. 40 ff.) bringt zwar nicht reine Instrumentalmusik mit tonmalerischer Tendenz, wohl aber, soweit bis jetzt zu beurteilen, erstmalig Gesänge mit Instrumentalbegleitung, in denen die Begleitung in auffälliger Weise zur Ausdeutung des Textinhalts durch charakteristische Rhythmen (Dom Paolos »Fra duri scogli«) oder Hornfanfaren (Pieros Caccia »Tosto che l'alba«) herangezogen ist; Zacharias' (gegen 1400) naturalistische Schilderung des bunten Geschreies einer Marktszene (Sammelb. d. I. M.-G. III 4, Beil. Nr. 1) führt ja aber bereits direkt zu den berühmten Jannequinschen Virtuosenstücken dieser Art im 16. Jahrhundert über, und das 17. Jahrhundert bringt auch wieder reine Instrumentalmusik mit den abenteuerlichsten Nachahmungsversuchen (Farina) und gegen 1700 Kuhnaus »Biblische Historien« (S. 65 f.). Für das 18. Jahrhundert sei nur an Telemanns Ouvertürensuiten mit Programm (S. 69), an Seb. Bachs »Capriccio auf die Entfernung eines sehr theueren Bruders«, und in der zweiten Hälfte an die zahllosen Seesturm-, Schlacht- und Jagd-Sinfonien und Dittersdorfs »Metamorphosen« erinnert. Über gelegentliche Einmischung unmusikalischer naturalistischen Elemente (Schellengeläute, Peitschenknallen, Pistolenschüsse usw.) zur Verstärkung der Illusion vgl. A. Heußs hübschen Aufsatz »Leopold Mozart als Programm-Musiker« (Musik. Wochenbl. 1912, 15. Aug.).

Über das hohe Alter der Programm-Musik besteht also kein Zweifel; ebenso steht fest, daß immer wieder in der Literatur Versuche namhafter Meister aufgetaucht sind, über die tonmalerischen Leistungen der Vorgänger hinauszukommen, und daß sich eine sich fortentwickelnde Technik in der Ausnützung der Mittel

nachweisen läßt. Trotzdem steht außer Frage, daß bis zum Auftreten von Berlioz derartige Werke Ausnahmserscheinungen sind, gelegentliche Experimente, in manchen Fällen sogar bestimmt nicht ganz ernsthaft zu nehmende, in der Mehrzahl der Fälle aber freilich ebenso bestimmt wirklich ernstgemeinte Versuche, der Kunst neue Seiten abzugewinnen. Bei Berlioz handelt sich's aber um noch mehr, nämlich um Aufstellung eines neuen Stilprinzips, neuer leitenden Maximen für das instrumentale Schaffen überhaupt.

Der bedeutendste Nachfolger, den Berlioz gefunden hat, Franz Liszt, verwahrt sich freilich in seinem Essay »Berlioz und seine Harold-Symphonie« (Ges. Schriften IV, S. 28) in sehr energischer Weise gegen den Gedanken, daß die Programm-Musik die »reine Musik« beiseiteschieben sollte:

> »Mag der Himmel verhüten, daß jemand im Eifer des Dozierens über Nutzen, Berechtigung und Vorteil des Programms den alten Glauben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genüge in sich, entzünde sich nicht am eigenen Gottesfunken und habe nur Wert als Repräsentantin eines Gedankens, als Verstärkung des Wortes! Wenn zwischen einer solchen Versündigung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung des Programms gewählt werden müßte, dann wäre unbedingt vorzuziehen, eine ihrer reichsten Quellen eher versiegen zu lassen, als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren Lebensnerv zerschneiden zu wollen. Das Gefühl inkarniert sich in der reinen Musik, ohne wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere bei denen des Worts der Fall ist, seine Strahlen an dem Gedanken brechen, ohne notwendig sich mit ihm verbinden zu müssen.«

Aus diesem sehr bestimmten Glaubensbekenntnis Liszts spricht in erster Linie seine unbegrenzte Verehrung und Bewunderung der Kunst der Klassiker, welche sein gesamtes künstlerisches Wirken als Spieler, Lehrer, Herausgeber und ästhetischer Schriftsteller bestätigt. Zeitlebens ist Liszt bestrebt gewesen, das Verständnis für die Bedeutung von Meistern wie Bach und Beethoven zu wecken und zu vertiefen, und gerade in seiner Überzeugung von der unerreichbaren Größe ihrer Leistungen ist der Schlüssel dafür zu sehen, daß er selbst als Komponist neue Bahnen zu erschließen suchte und sich dem von ähnlichen Überzeugungen durchdrungenen Berlioz anschloß. Man sollte aber nicht übersehen, daß die Musik Liszts mit derjenigen Berliozs doch letzten Endes nur wenig gemein hat; die Verwandtschaft beider beschränkt sich schließlich doch auf das Formale oder, besser gesagt, auf das Bestreben, das

Schematische der klassischen Formgebung zu durchbrechen, sich dem sonst unvermeidlichen Schicksale des Epigonentums zu entziehen. In der Erfindung, in dem wesentlich Inhaltlichen seiner Werke steht Liszt nicht mit Berlioz, sondern mit Schubert, Schumann und Chopin auf gemeinsamem Boden, d. h. er ist doch eigentlich ein romantischer Lyriker wie sie, strömt sein eigenes Empfinden in Tönen aus und schwelgt im Genusse der Wirkungen des Details. Eine Vergleichung des Aufsatzes »Robert Schumann« mit dem über Berliozs Harold-Symphonie (beide 1855 geschrieben) wird jedermann überzeugen, daß Liszts Herzen doch Schumann näher steht als Berlioz. Ganz gewiß irrte aber Liszt, wenn er für Schumanns Schaffen einen Konflikt zwischen seinem Hang zum Romantischen und Phantastischen und der klassischen Formgebung annahm (Ges. Schriften IV, S. 113), daß er »die alten Schläuche noch geeignet hielt für seinen jungen Wein, weil er glaubte, daß moderne Seelenzustände sich in traditionellen Formen darstellen lassen, während diese doch einem gänzlich unähnlichen Gefühlsinhalt ihre Entstehung verdanken. In diesem Kampfe mit sich selbst muß er viel gelitten haben«. Die Stelle offenbart aber die ästhetischen Schlußfolgerungen, welche Liszts eigenes Schaffen bewußt zur Aufsuchung neuer Modalitäten der Formgebung drängten. Die Besprechung des Berliozschen Werks durch Liszt läßt dagegen trotz des Aufgebots aller Mittel der Phantasie für eine glänzende Ausdeutung der Intentionen des Komponisten wiederholt erkennen, daß manches in Berliozs Musik das ästhetische Empfinden Liszts verletzt und abstößt, so daß er nur mühsam den Nachweis »einer Art von Berechtigung« zustande bringt. »Wenn bis dahin ungekannte Formen erstehen und durch den Zauber, welchen sie in sich tragen und ausüben, bei denkenden Künstlern und bei dem Publikum Eingang finden, so daß erstere sich ihrer bedienen, letzteres sie aufnimmt, so ist es schwer, antizipierend ihre Vorteile und Mißstände so erschöpfend darzulegen, daß sich aus beiden ein Fazit ziehen ließe und die Aussichten auf die Dauer, sowie die Art ihres Einflusses festgestellt werden können. Nichtsdestoweniger würde es kleinlich und engherzig sein, wenn man sich enthalten wollte, auf ihren Ursprung, ihre Bedeutung, ihre Tragweite und ihre Zielpunkte einzugehen, wenn man den Werken des Genies mit einer Geringschätzung begegnen würde, deren man sich vielleicht später zu schämen hat, wenn man einer Erweiterung des Kunstgebietes die schuldige Anerkennung nicht allein versagen, sondern im Gegenteil sie ohne weiteres als Auswuchs einer Verfallsepoche bezeichnen wollte« (Ges. Schriften IV, S. 44 f.). Mit dieser gewiß besonnenen Motivierung leitet Liszt

seine Analyse des Berliozschen Werkes ein, die, wie gesagt, zu rückhaltloser Anerkennung nicht gelangt. Aber Liszt täuschte sich doch über die Größe der Kluft, welche sein eignes Musikempfinden und Schaffen von demjenigen Berliozs scheidet. Das Schlußfazit hebt zu einseitig die Häßlichkeit und phantastische Überreiztheit der poetischen Vorwürfe, welche Berlioz für seine musikalischen Darstellungen wählte, als Grund der den aufgewandten Mitteln nicht voll entsprechenden Wirkung hervor (S. 101): »Daß jeder Künstler notwendig unter dem Einflusse seiner Zeit steht, und daß Berliozs Jugend mitten in die Periode des romantischen Fiebers fällt, welches Frankreich aus der deutschen und englischen Literatur gesogen hatte, indem es bald aus Byron, bald aus Hoffmann, bald aus Bürger, bald aus Radcliffe jene Szenen der Zerrissenheit und des Schauders, jene verzweifelten und furchtbaren Charaktere, jene Neigung für Gespenster und verlassene Schlösser, jene Schilderungen ausschweifender Leidenschaften, unversöhnlichen Hasses, diabolischer Liebe, reueloser Gewissensbisse, Flüche und Verwünschungen entlehnte.« Schließlich gesteht aber Liszt resigniert, daß eben — die Instrumentalmusik ohne Szene und ohne ihren Sinn erläuternden mitgehenden Text gegenüber solchen Aufgaben versagt (S. 102): »Das Orchester besitzt nicht den Zauber, der auf der Szene den größten Unwahrscheinlichkeiten einen Reiz verleiht, welcher selbst die Besonnensten mit jener Kette umwindet, die sich von Zuschauer zu Zuschauer wie ein elektrischer Strom fortpflanzt; ebensowenig teilt es mit dem gelesenen Buche den Vorteil, daß es seine Bilder dem einsamen, ganz und ungestört der Lektüre hingegebenen Leser langsam enthüllt, daß er sich in ihr Kolorit einleben, dasselbe nach eigener Neigung mäßigen und erhöhen kann. Infolgedessen befindet es sich in Momenten, welche die Stimmung anregen sollen, die von den Phantasmagorien rasender Leidenschaften auf anderen Gebieten mit so mancherlei begünstigenden Hilfsmitteln hervorgerufen werden, in der unvorteilhaftesten Lage« (!). Ein Blick auf die sinfonischen Dichtungen Liszts zeigt, daß dieser aus solcher Erkenntnis Lehren gezogen hat. Was selbst der große Theoretiker der Orchesterbehandlung nicht zu erreichen vermochte, der die Sondereffekte nicht nur aller Einzelinstrumente, sondern selbst aller ihrer Einzelregister und ihrer schlechtesten Töne für die Charakteristik und Tonmalerei auszubeuten gelehrt hat, das hat Liszt überhaupt nicht versucht. Aber er geht nicht nur der Darstellung extravaganter Sujets, den Ausgeburten einer überhitzten Phantasie aus dem Wege, sondern verschmäht überhaupt das ins Einzelne gehende Programm. Wohl entwirft er mit kühner Hand Stimmungsbilder, zeichnet er Charaktere (Faust,

Gretchen, Mephisto — die drei Sätze der Faustsinfonie), wandelt Tassos Klage zum Triumph, weiß auch übersinnliche Vorstellungskreise in der Phantasie zu wecken (Dante-Sinfonie), ja er arbeitet auch Situationen mit plastischer Deutlichkeit heraus (Mazeppa; Franciscus von Paula auf den Wogen schreitend), aber er mutet niemals dem Hörer zu, seine Musik als eine fortschreitende Handlung zu verstehen, und zwingt seinen musikalischen Motiven nicht die Bedeutung von Symbolen, von Repräsentanten von Persönlichkeiten auf, deren Schicksale die Wandlungen der Themen uns versinnlichen sollen. Liszts Programm-Musik steht darum im Grunde doch auf einem Boden mit Werken wie Beethovens 3. und 6. Sinfonie und den Leonoren-Ouvertüren; es handelt sich in ihnen nicht um eine im Prinzip verschiedene (übertragene) Verwendung der musikalischen Ausdrucksmittel. Das Liszt von den Klassikern und zum Teil auch von den lyrischen Romantikern Unterscheidende und scheinbar ihn Berlioz Nahebringende ist das nicht selten auffällig hervortretende absichtliche Vermeiden der gangbaren Wege der Formgebung und das Aufsuchen neuer Akkordbildungen und frappanter Modulationen, die isolierte Herausstellung spezifischer rhythmischen Wirkungen, die Ausbeutung der höchsten Höhenlagen und tiefsten Tiefenlagen des Tongebietes — alles Dinge, die an sich mit der Programm-Musik nichts zu tun haben, aber freilich in ihrem Rahmen eine Hauptrolle spielen können. Daß Liszt doch letzten Endes absoluter Musiker ist und ganz und gar nicht mit Berlioz in engste Beziehung gehört, lehrt auch ein Vergleich beider hinsichtlich der Orchestertechnik, speziell der Instrumentierung, die bei Berlioz durchaus im Vordergrunde steht, bei Liszt aber gegenüber der Erfindung in den Hintergrund tritt. Es ist gewiß nicht überflüssig, das ausdrücklich zu betonen, da es weit über Gebühr gebräuchlich und beinahe selbstverständlich geworden ist, Liszt in einem Atem mit Berlioz zu nennen und ihn als seinen direkten Geisteserben und Nachfolger zu betrachten.
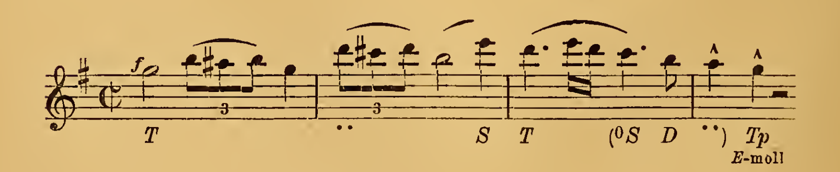
Richard Wagner, in dessen Kunstschaffen die musikalische Romantik ihre imposante Gipfelung gefunden hat, und dessen ästhetisches Urteil mit Recht eines hohen Ansehens genießt, hat einen Ausdruck geprägt, der wohl geeignet ist, die klare Erkenntnis des letzten Grundes zu vermitteln, warum die eigentliche Programm-Musik nicht tiefere Wurzeln in der allgemeinen Wertschätzung schlagen kann. Er spricht der sog. »Tonmalerei« gegenüber der Instrumentalmusik der Klassiker ein »erkältendes« Moment zu (»Oper und Drama« Ges.-Ausg. Bd. 4, S. 234), weil sich ihr Ausdruck »nicht mehr an das Gefühl, sondern an die Phantasie« wende. Als Gegensätze für den Vergleich nennt er die Namen Beethoven und

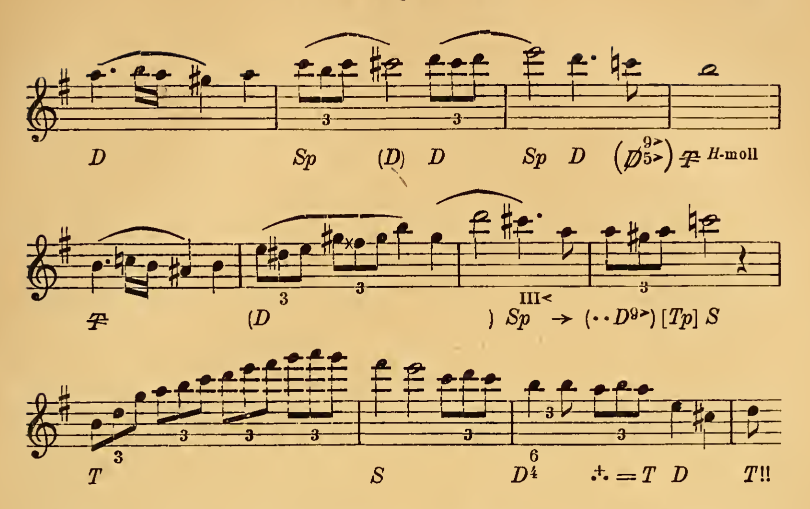
Berlioz, zwischen beiden, allerdings nicht ganz einwandfrei, Mendelssohn, statt dessen man lieber den Namen Karl Maria von Weber substituieren möchte, wenn eine Art Mittelstellung erweislich sein soll. Jedenfalls wird man dagegen protestieren müssen, daß etwa den romantischen Lyrikern überhaupt dies »Erkältende« zugeschrieben würde. Davon kann schon darum nicht ernstlich die Rede sein, weil für ihre Musik im allgemeinen die von Wagner gekennzeichnete Ursache des erkältenden Moments durchaus fehlt. Gewiß wirkt es erkältend auf den Hörer, wenn ihm der Komponist »das, was er sich gedacht hatte, in nüchternen Worten bezeichnet und ihn dadurch ersucht, sich dies Gedachte nun auch bei seinen Themen zu denken«, wie das die sinfonischen Dichtungen Berliozs und seiner radikalen Nachfolger unbedingt fordern. Denn damit wird an die Stelle eines direkten Überströmens des Empfindens aus der Seele des Komponisten in die des Hörers ein verstandesmäßiges Kontrolieren und Zergliedern gesetzt, das eine stärkere und wärmere Empfindung gar nicht aufkommen läßt und die Musik zu einem objektiven Geschehen statt zu einem subjektiven Erleben macht. Kurz vorher bemerkt zwar Wagner, daß »dem tonmalerischen Ausdruck das Erkältende vollständig benommen werden könne, wenn der Tonmaler statt an den Verstand sich wieder an das Gefühl wende und der von ihm nur an den Gedanken mitgeteilte Gegenstand seiner Schilderung als ein Gegenwärtiges, Wirkliches an die Sinne kundgetan werde, und zwar nicht als bloßes Hilfsmittel zum Verständnisse seines Tongemäldes, sondern aus einer höchst dichterischen Absicht, zu deren Verwirklichung das Tongemälde das Helfende sein soll«. Das sieht beinahe so aus, als sollte es zur vollen Rechtfertigung des von Liszt im Gegensatze zu Berlioz eingeschlagenen Weges dienen, ist aber, wie sich nachher herausstellt, nur gemeint in bezug auf Tonmalerei, die neben der Dichtung und ihrem Vortrage hergeht, also für die den Gesangsvortrag der Dichtung nur mitgehend illustrierende begleitende Instrumentalmusik: »Musik kann nicht denken; aber sie kann Gedanken verwirklichen, d. h. ihren Empfindungsinhalt als einen nicht mehr erinnerten, sondern vergegenwärtigten kundtun: dies aber kann sie nur, wenn ihre eigene Kundgebung von der dichterischen Absicht bedingt ist und diese wiederum sich nicht als eine nur gedachte, sondern zunächst durch das Organ des Verstandes, die Wortsprache, klargelegte offenbart«. Das ist aber eine Motivierung, welche nicht einmal zur völligen Rechtfertigung programmatischer Operneinleitungen ausreicht. Wagners Anerkennung der Tatsache, daß durch die Tonmalerei »das sinnliche Vermögen der Instrumentalsprache ungemein gesteigert und bereichert worden sei und ins Unermeßliche gesteigert werden

könne, daß das in der Wortsprache Unaussprechliche der Gebärde durch die von der Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters ebenso dem Gehör sich mitteile, wie die Gebärde selbst es dem Auge kundgibt«, hat immer nur die Mitwirkung der Musik im Drama, im Gesamtkunstwerke, im Auge und darf durchaus nicht auf die Musik ohne Szene und ohne gesungenen Text bezogen werden.

Was Liszt und Wagner übereinstimmend ablehnen, ist also die Prätension der Instrumentalmusik, die tonmalerischen Wirkungen, welche ihr in Verbindung mit der Dichtung, besonders auch der dramatischen Dichtung bedeutende Wirkungen ermöglichen, welche die der andern Künste verstärken und vertiefen, zum Selbstzweck zu machen und durch sie allein komplizierte poetische Vorwürfe ohne anderweite Mitwirkung der Schwesterkünste zu verwirklichen. Beide Meister sind im Grunde vollkommen überzeugt, daß diese Art von Musik, die etwas darstellen, vorstellen will, etwas Sekundäres, Abgeleitetes ist, eine Übertragung, die sich von dem Urwesen der Musik weit entfernt. Für Wagner, den musikalischen Dramatiker, ist freilich selbst der Gesang nicht mehr rein subjektiver Empfindungsausdruck, sondern Ausdruck des Empfindens der Personen des Dramas, und die Rolle des Orchesters schwankt in mannigfacher Weise zwischen der diesen Ausdruck vertiefenden und ergänzenden »musikalischen Gebärde« und illustrierenden Unterstützungen der Szenerie (Naturschilderung), ja oft genug selbst Wortmalereien der altbekannten Art. Aber Szene, Personen und Worttext garantieren trotz dieser verschiedenen Anwendungen die Erreichung der Absicht des Komponisten und verhüten gröbliche Mißdeutungen, gestatten sogar auch noch eine ergiebige rein musikalische Gestaltung, wie sie sich für die Musik ohne Szene und ohne Text von selbst versteht, aber auch in solchen Verbindungen mit andern Künsten nicht wohl ganz entbehrlich werden kann. Mit dem Wegfall der Szene und des mitgehenden Wortes fällt aber jede solche Garantie fort und sieht sich der Komponist, der nicht subjektiv ausdrücken, sondern darstellen will, in erster Linie auf ein Operieren mit Formeln von mehr oder minder großer Variabilität angewiesen, die durch die Bühnenmusik und die Lieder im Laufe der Zeit symbolische Bedeutung erlangt haben und daher die Phantasie in bestimmter Richtung zu leiten geeignet sind (Märsche, Tanzrhythmen, pastorale Allüren der Holzbläser, Kriegsmusik [Trompeten, Posaunen], Jagdmusik [Hörner], Blättersäuseln im Winde (rieselnden Bach?], rollenden Donner [wogende See?] usw. usw.). Aber mit diesem Allgemeingut kommt er nicht aus. Er braucht Bildungen, die nicht herkömmlicherweise dies und das bedeuten,

sondern im vorliegenden Falle etwas Besonderes vorstellen sollen, repräsentative Themen für die Hauptfiguren eines vorgestellten und darzustellenden Erlebnisses. Hier beginnt also das Gebiet einer schrankenlosen Willkür und der unverantwortlichsten Zumutungen an den guten Willen des Hörers. Das Leitmotiv, das in der Oper lange vor Wagner gelegentlich als Mittel der Erinnerung an vorausgegangene Situationen auftaucht und schließlich im uralten Ritornell (Refrain) seine Wurzel hat, wächst sich zum Symbol für eine Persönlichkeit aus; um seine Identität zu verbürgen und doch seine freiere Umgestaltung offen zu lassen, wird eventuell sogar die Sonderklangfarbe eines Instruments zu Hilfe genommen (Bratschensolo für Harold bei Berlioz). Die schlimmste Gefahr für die Absichten des Komponisten bildet aber die Möglichkeit, daß der Hörer die besondere Bedeutsamkeit der Einzelbildungen aus dem Auge verliert und anfängt, rein musikalische Zusammenhänge zu verfolgen. Bei Berlioz und hie und da auch bei seinem radikalsten Nachfolger Richard Strauß wird darum das sichtliche Bestreben, eine gesunde, rein musikalische Entwickelung der angeschlagenen Themen zu vermeiden, unangenehm fühlbar. Daher denn eine — rein musikalisch gesprochen — fortgesetzte Negation des Gewohnten und Erwarteten, ein immer neues gewaltsames Umbiegen und Abbrechen, das Leute von gesunden musikalischen Instinkten wie Mendelssohn und Wagner trotz ihrer persönlichen Grundverschiedenheit doch zu dem gleichen Urteil führte, daß Berlioz eigentlich nicht musikalisch sei, womit sie ihm ganz gewiß sogar unrecht taten, da sie sein Wollen mit seinem Können identifizierten. Es wird nicht unwillkommen sein, wenigstens ein kurzes Melodiebruchstück hier einzufügen, das dieses gewaltsame Vermeiden gangbarer Wege auf dem Gebiete der Harmonie schlagend dartut; wenn sich auch nicht viele Beispiele finden, in denen die rhythmische Gleichförmigkeit, die scharfe Gliederung nach vier und vier Takten die unlogische Harmonieführung gleichermaßen bloßstellt, so wird es doch gute Dienste leisten, um für weitere krasse Fälle die Ursache des Unbehagens erkennen zu lassen. Ich meine das Anfangs- und Hauptthema der Ouvertüre zu »Benvenuto Cellini«, über dessen programmatischen Sinn ich mir aber Kopfzerbrechen erspare.





Die Bd. II¹, S. 381 angedeutete innere Verwandtschaft der Schreibweise Adrian Willaerts mit derjenigen von Berlioz wird das Beispiel einigermaßen plausibel machen, soweit das bei dem großen zeitlichen Abstande von 300 Jahren möglich ist. Spuren sezessionistischer Tendenzen in der Harmonik finden sich schon in Berliozs Ouvertüre Waverley, die in der Instrumentierung noch ganz im klassischen Fahrwasser ist und auch die später auf die Spitze getriebene durchbrochene Arbeit noch nicht kennt. Der Stil Berliozs hat sich begreiflicherweise erst ganz allmählich ausgewachsen. Daß von Anfang an bis zuletzt das instrumentale Kolorit seine bestechendste und die thematische Erfindung seine schwächste, auch von seinen straffsten Parteigängern mit leisem Zweifel betrachtete Seite ist, liegt in der Natur der Sache. Schon seine ersten Schöpfungen haben trotz aller Schrullen und Sonderbarkeiten doch das Wort Trivialität ausgelöst, weil eben bei allem Streben nach Neuartigem das gelegentliche Zurückfallen in das schlicht Natürliche nicht ganz zu vermeiden ist, das aber in solcher Umgebung dann, da es nicht der Nährboden des Außergewöhnlichen, sondern belangloses Füllsel ist, als leere Floskel unangenehm auffällt.

Neben der Wegwendung von der herkömmlichen und gewiß wenigstens zum Teil in der Natur der Sache liegenden Gestaltungsweise der musikalischen Zeichnung trat nun aber als Neues das immer auffälligere Ausgehen auf besondere Klangfarbenwirkungen in der neuen Stilrichtung hervor, für welches Weber den Weg gewiesen hatte, überhaupt aber das Suchen nach Neuem, Absonderlichem, Unerhörtem. So kommt zunächst das Exotische, die Erweckung der Vorstellung fremder Zonen des Erdballs (Felicien

Davids »Désert« [1844], Reyers »Selam« [1850]) und das Betonen nationaler Idiotismen (Glinka mit russischen und spanischen Farben) in die Gefolgschaft von Berlioz.

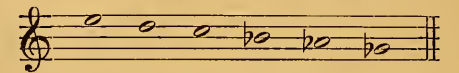
Mit der Festsetzung Liszts in Weimar (1848) und dessen Hervortreten als Komponist sinfonischer Dichtungen wird die kleine thüringische Residenz der Zentralpunkt der neuen Strebungen, der Ort, von dem nun auch die Propaganda für Berlioz ausging, der ja in Paris dauernd auf den heftigsten Widerstand stieß, und desgleichen die für Wagner, den das Jahr 1849 als politischen Flüchtling ins Ausland trieb. Auch der Allgemeine deutsche Musikverein, der 1859 zur 25 jährigen Jubelfeier der Neuen Zeitschrift für Musik durch den damaligen Redakteur Franz Brendel in Leipzig begründet wurde, steht von Anfang an unter dem Einflusse des um Liszt gescharten Künstlerkreises und markiert seine Zugehörigkeit zu Liszt und Weimar 1861 durch Liszts Ehrenpräsidium und die Protektion des Großherzogs. Gerade die Wanderveranstaltungen dieses Vereins waren für mehrere Dezennien von eminenter Bedeutung für die Propagierung der »neudeutschen Richtung«, wie man nunmehr zusammenfassend alles das nannte, was Berlioz, Wagner und Liszt als Ferment für den Gärungsprozeß einer neuen Kunstentwickelung gebracht hatten. Unter der Ägide Liszts und des Allgemeinen deutschen Musikvereins fanden vor allem auch die an Glinka anknüpfenden national russischen Komponisten ihren Weg nach Deutschland, erfuhr überhaupt das allerorten sich regende Ringen nach nationaler Eigenart in der musikalischen Produktion die lebhafteste Förderung.

Freilich machte sich aber gar bald auch innerhalb des Allgemeinen deutschen Musikvereins eine reaktionäre Strömung bemerkbar. Wie der Begründer der Neuen Zeitschrift für Musik, Robert Schumann, früh sich von Berliozs antiformalistischen Tendenzen abgewandt hatte, so sprangen in der Folge eine ganze Reihe Liszt nahestehender Künstler wie Draeseke, Joachim u. a. ab, und Johannes Brahms steht von Anfang an im Gegensatze zu Weimar. Rückschauend muß man aber heute überhaupt dem Liszt-Kreise eigentliche Einheitlichkeit absprechen. Im Grunde ist es nur ein ehrliches Anstreben neuer Fortschritte der Kunst, was die von Haus aus ganz verschiedenen Individualitäten zusammenschließt; eine weich lyrische Natur z. B. wie Peter Cornelius hat mit Berlioz kaum mehr etwas gemein. Daß freilich in Liszt selbst sich konträre Extreme in seltsamer Mischung verbinden, haben wir ja schon konstatiert. Ein Joachim Raff vollends, der eine Verschweißung der Programm-Musik mit den klassischen Formen anstrebte, damit auch zeitweilig entschiedenen Erfolg hatte, erscheint heute, nach-

dem sein Glanz wider Erwarten schnell verblichen ist, nur mehr als ein äußerlich neudeutsch aufgeputzter Klassizist, für den das »Erkältende« der Absichtlichkeit der Verwendung der Kunstmittel verhängnisvoll geworden ist.

Ein Blick auf die an den Schluß meiner Darstellung (§ 113 ff.) gestellte Übersicht der Komponisten des 18.—19. Jahrhunderts gibt einen Begriff von dem Ringen und Hasten der letzten Generationen nach einer neuen Kunst. Ein sehr erheblicher Teil der Instrumentalwerke hat sich von den klassischen Formen abgewandt und markiert das durch Titel wie Sinfonische Dichtung, Rhapsodie, Phantasie usw. Die nach einer eigenen bodenständigen und mit ihrer Volksmusik verwachsenen Kunst verlangenden neuen Musiknationen (Slaven, Skandinavier, Finnen) schwanken zwischen Nachbildung der klassischen Formen und Anlehnung an die neudeutschen bzw. französischen Antiformalisten, gewiß mit Recht, da sie in ihrem Idiom auch in den alten Formen neue Wirkungen zu bringen imstande sind; das Hinneigen zur Programm-Musik ist wohl stark auf Rechnung des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu setzen, der ihr Aufkommen förderte und sie protegierte. Einen breiten Raum nimmt in der neuen Literatur die Sinfonie mit Chor ein (Ode-Sinfonie), welche auf das Wort nicht ganz verzichtet, übrigens aber zur Programm-Musik zählt, also über Berlioz in die Gefolgschaft der Neunten Sinfonie Beethovens tritt. Nur klein ist aber die Zahl der Komponisten, welche man als wirkliche Nachfolger Berliozs qualifizieren kann, nämlich derjenigen, welche, mit Wagner zu reden, sich an die Phantasie statt an das Gefühl wenden, d. h. Lyrisches, Naiv-Ausdrückendes ganz ausschalten und das Episch-Dramatische ganz an seine Stelle setzten. Von stärker in den Vordergrund tretenden radikalen Vertretern der Richtung ist eigentlich nur Richard Strauß namhaft zu machen, der sich derselben aber erst später zugewendet und neuerdings sie wieder aufgegeben hat. Werke wie die sinfonischen Dichtungen von Saint-Saëns darf man nicht in die Gefolgschaft von Berlioz stellen, da sie nur in großen Zügen charakterisieren und gesund musikalisch durchgeführt sind. Selbst die verzerrten Melodien und verrenkten Harmoniefolgen der Danse macabre sind nicht ein Versuch der Erschließung neuer Bahnen, sondern nur ein geistreicher Scherz, der mit der Negierung des Natürlich-Vernünftigen eine exzeptionelle Wirkung erzielt. Einseitige Verirrungen, die allerdings in dem durch Berlioz und auch durch Liszt angeregten Suchen nach neuen Harmoniewirkungen und in dem Streben wurzeln, den stereotypen Kadenzierungen aus dem Wege zu gehen, sind die »impressionistischen« Stimmungsbilder der Debussy, Rebikow, Arnold Schönberg usw., in denen die sog.
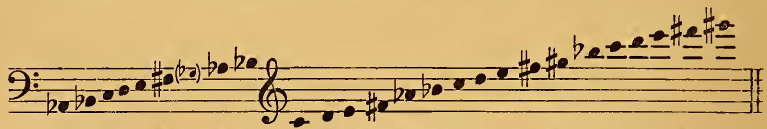
»ganztonige Tonleiter« eine Rolle spielt, von der gewisse neuere Theoretiker viel Wesens machen. Es sollte mir leid tun, wenn ich wirklich mit meiner »Neuen Schule der Melodik« (1883) die Hinlenkung auf solche Monomanien mit verschuldet haben sollte, wie mir gelegentlich nahegelegt worden ist. Unter den mancherlei Figurationsformen, die ich da als für die verschiedenen Harmoniegebilde nachweise, befindet sich nämlich auch die für die Figuration des übermäßigen Sextakkords (S. 31):



eine Skala von fünf Ganztönen (der sechste führt in die Oktave, wenn man den Unterschied der enharmonisch identischen Töne ignoriert). Von Stücken Rebikows basiert z. B. »Satans Vergnügen«(!) ausschließlich auf dieser Melodik und Harmonie. Das möchte als Scherz, als teuflische Grimasse hingehen. Für ähnliche Vorkommnisse bei Debussy hat man an die Obertöne 7 8 9 10 11 13 14 gedacht:

7 8 9 10 11 13 14
1
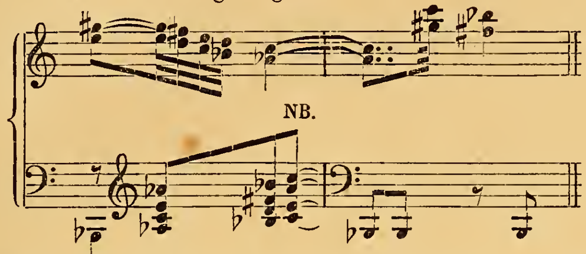
ob mit Recht, mag dahingestellt sein; dieselben würden nicht beweiskräftiger sein, keine bessere und auch keine schlechtere Erklärung abgeben für eine Beschränkung auf diese Töne für längere Strecken oder gar ein ganzes Tonstück. Z. B. ist Nr. 2 der »Voiles« Debussys (Paris, Durand, ohne Opuszahl, copyright 1910), bis auf einen kleinen Mittelteil pentatonischer Faktur (s. unten), von Anfang bis zu Ende auf die ausschließliche Benutzung der Töne:



(nur S. 2, Takt 14 kommt zweimal durchgangsweise ein 64stel *des*³ vor)

beschränkt. Da als einziger Ton der Kontraoktave immer nur *,B* orgelpunktartig auftaucht, so scheint allerdings Debussy an den 7.—13. Oberton dieses *,B* gedacht zu haben, und das Stückchen liefe auf eine etwas stark naturalistische Nachahmung eines Äolsharfen-Effektes hinaus. Willkürlich bliebe freilich bei solcher Erklärung das gänzliche Ignorieren des 3. (6., 12.) Obertones (*f*). Offenbar kam es doch auch Debussy auf die »ganztonige« Ton-

leiter an, welche das *f* zerstören würde[1]). Ganz ausgeschlossen ist natürlich für eine auf diese Töne beschränkte Musik irgendwelche Kadenzierung, überhaupt Harmoniebewegung; sie kann, wenn sie nicht zu der aus den sechs übrigen Stufen unseres zwölfstufigen Systems bestehenden zweiten Form der Ganztonigkeit übertritt, nichts anderes sein als ein starres Festhalten einer einzigen Harmoniewirkung. Die Takte 15—16 des Stückes mögen von Debussys Äolsharfenmusik einen Begriff geben:



NB. Der Akkord ist durch das Pedal weiterklingend gemeint.

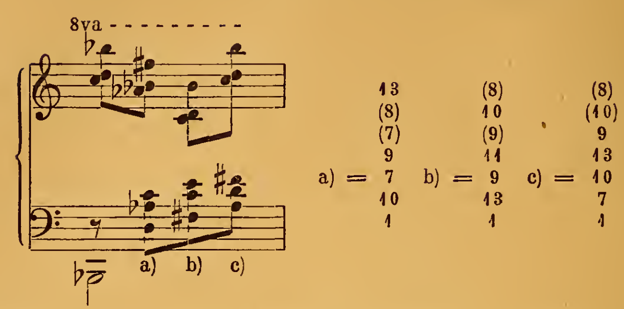
Nachdem diese sozusagen Dominantharmonie auf *B* 41 Takte lang(!!) zwischen *p* und *pp* schwankend gesäuselt hat, bringen sechs Takte Mittelsatz ebenfalls über orgelpunktartigem *B* eine Art Quartsextakkord auf *B* (*Es*-moll) mit *des* und *as* als verzierenden Beitönen, also tatsächlich die Pentatonik der fünf Obertasten (mit fünf vorgezeichneten ♭; der Hauptteil hat keine Vorzeichnung):
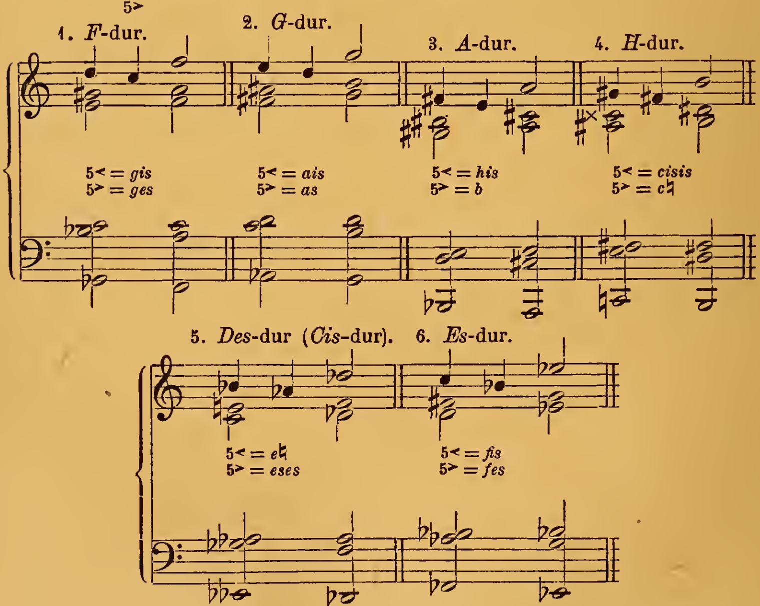


17 weitere Takte ganztoniger Skalenmusik der Art des ersten Teils schließen das Stück ab, so daß also das Akkordische sich auf 41 Takte $b7$ (9, 11, 13), 6 Takte $b^{6>}_{4}$ und wieder 17 Takte $b7$ (9, 11, 13) beschränkt.

W. Rebikow begnügt sich damit, die Melodik an die sechs Ganztonstufen zu binden, benutzt aber in der Begleitung auch andere Töne. Arnold Schönberg versucht es mit der Herstellung von Zusammenklängen aus sämtlichen sechs Tönen der ganztonigen Skala. Debussy hat es nur bis zu Fünfklängen gebracht, z. B. (S. 4, Takt 8 obigen Stückes):

[1]) Sollte vielleicht gar die Janko-Klaviatur Debussy auf solche Wege geleitet haben? Jedenfalls ist dieses Stück auf einer Tastenreihe derselben leicht spielbar. Auch die beiden Plattenreihen des chinesischen King haben ja auf solche Sonderbarkeiten geführt.



Schönberg bringt auch Sechsklänge zustande, und da er für dieselben in seiner »Harmonielehre«[1]) verschiedene verständliche Auflösungen nachweist, so gewinnt er der fixen Idee, daß die Sechsganztonskala etwas Besonderes sei, doch scheinbar neue positive Ergebnisse ab. Was dabei herauskommt, läßt sich freilich mit rationeller Korrektur der willkürlichen Orthographie Schönbergs auf eine einzige Formel meiner Funktionsbezeichnung zurückführen, nämlich $D^{9}_{\substack{5<\\5>}}$ —*T*. Hier ist der Beweis:



Da es im zwölfstufigen temperierten System nur zwei Formen der Sechsganztönigkeit gibt, nämlich
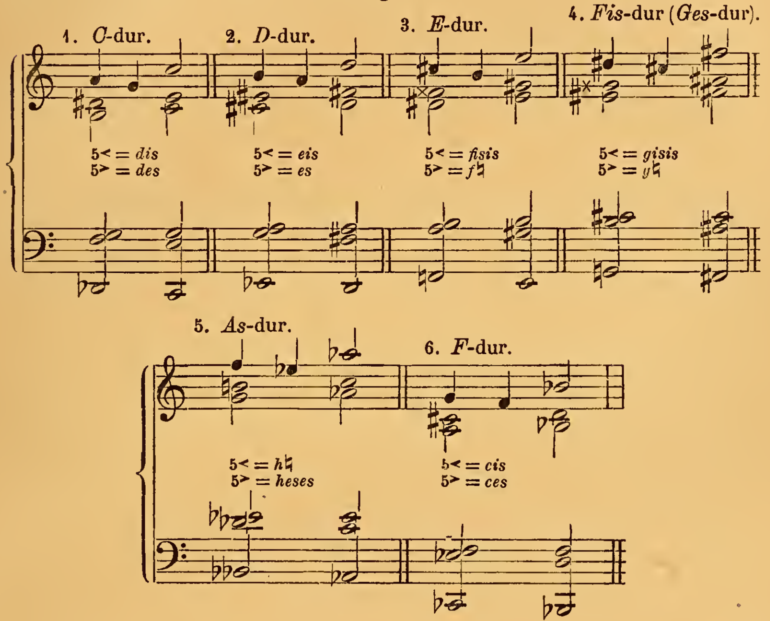
---

[1]) Wien 1911 (ein seltsames Gemengsel rückständiger, aus S. Sechters Methode stammender Satzregeln und radikaler Negation alles Normativen!).

c d e fis (ges) gis (as) ais (b)

und

cis (des) dis (es) f g a h

so sind die Leistungen dieses neuentdeckten sechsbeinigen harmonischen Wundertiers schnell erschöpft mit den entsprechenden enharmonischen Andersschreibungen:



Ich denke, diese Bemerkungen werden genügen zum Beweise, daß es sich bei der Sechsganztonskala und den aus ihr resultierenden Harmonien um eine Monomanie, um ein Verbeißen auf eine harmonische Einzelbildung handelt, nicht aber um etwas, das für eine künftige Entwickelung der Kunst irgendwie ernstlich von Belang sein könnte. Dergleichen steht etwa in Parallele mit Abstrusitäten der Instrumentierung, auf welche die Sucht nach Unerhörtem im Einzelfalle mit guter Wirkung führen kann, die aber verallgemeinern zu wollen ausgeschlossen ist. Immerhin ist es aber von Interesse, zu sehen, daß der aus den sechs Tönen der Ganztonskala gebildete Akkord ebenso wie der die Oktave dreiteilende übermäßige Dreiklang (von dem es vier verschieden klingende Formen gibt) und der sie vierteilende verminderte Septimakkord (der drei verschieden klingende Formen hat) durch enharmonische Andersdeutung in andere Tonarten führt. Die letzte derartige Bildung, die

halbe Oktave (*c fis* [*ges*]), hat sechs verschieden klingende Formen, aber nur mehr zwei verschiedene Deutungen der einzelnen Form. Noch weitere Möglichkeiten der Oktaventeilung zu suchen, ist zwecklos (Akkorde aus allen zwölf Stufen des Zwölfhalbtonsystems vorgesetzt zu bekommen, wird hoffentlich der Zukunft erspart bleiben); Teilungen in heute nicht zu Recht bestehende Stufen von $^3/_4$-Ton [8 in der Oktave] wird wohl auch die Schwärmerei für Exotik nicht einbürgern). — —

Daß Hector Berlioz den ersten Anstoß gegeben hat zu den antiformalistischen und Neues à tout prix aufsuchenden Strebungen der Zeit nach Beethoven, ist nicht wohl in Abrede zu stellen. Sein Einfluß war lange Zeit nur ein kleiner, auf einzelne Komponisten beschränkter, und zunächst hat die liebevolle Versenkung der lyrischen Romantiker in die Kleinarbeit den unheilvollen Wirkungen die Wage gehalten, welche die Diskreditierung der großen Formen der Klassiker heraufbeschwören konnte. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts versagte allmählich diese Contrebalance und verstärkte sich mit einer gewissen Plötzlichkeit der Sturmlauf gegen die alten Ideale. Die vollständige Erklärung dieses Verlaufs kann nur die Betrachtung der weiteren Entwickelung geben, welche die Opernkomposition im 19. Jahrhundert nahm; besonders fällt der stetig wachsende Einfluß von Richard Wagners Musikdramen auf die gesamte Produktion der zweiten Hälfte des Jahrhunderts schwer ins Gewicht. Erst als seine Riesenschöpfungen ähnlich wie zu Anfang des Jahrhunderts die sinfonischen Werke Beethovens lähmend auf die minderbegabten Nachstrebenden zu wirken begannen, setzten die neuen Versuche lebhafter ein, auf dem Gebiete der Instrumentalkomposition neue Pfade zu wandeln. Nun erst trat Berlioz stärker in den Vordergrund, bei den Franzosen nach dem deutsch-französischen Kriege wohl auch mit aus patriotischem Chauvinismus, um dem auf der ganzen Linie in der Musik zur Oberherrschaft gelangten Deutschtum entgegenzutreten, in Deutschland aber, wo Berliozs Musik auch heute noch wenig Boden gefunden hat, aus den angedeuteten anderen Gründen. Das reine Epigonentum der klassischen Instrumentalmusik hatte bereits um die Mitte des Jahrhunderts abgewirtschaftet und allen Kredit verloren. Die sinfonische und Kammermusik der lyrischen Romantiker verblaßte auch allmählich vor den neuen Reizen der gemäßigten Programm-Musik Lisztscher Prägung und der durch den Allgemeinen deutschen Musikverein importierten slavischen und skandinavischen Musik. Gleichzeitig flaute auch das Interesse an der großen Chormusik sehr merklich wieder ab, wovon wenigstens ein Teil der Schuld auf die Überflutung auch der Konzertsäle mit

Musik aus Wagners Dramen zu schieben ist. Endlich — und wohl nicht zum geringsten Teile — drängte auch die Opposition gegen das durch die Arbeiten der Historiker angefachte Interesse an älterer Musik, zunächst der Bachs, auf radikalere Neuerungen, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Das stetig wachsende Ansehen des ersten wieder stärkeren Kontakt mit der Vergangenheit erstrebenden Meisters Brahms gab einen weiteren Sporn, mit Aufgebot aller Mittel einer Umkehr entgegenzuarbeiten, und in der Tat gelang es Richard Strauß mit stärkerem Erfolge als Berlioz und Liszt, durch eine Anzahl sinfonischer Dichtungen der Programm-Musik Feld zu gewinnen. Eine glänzende Orchestertechnik mit verblüffenden neuen Instrumentationswirkungen machte ihn zum Helden des Tages, bis seine letzten sinfonischen Dichtungen die Grenzen seines Vermögens und seine Selbstüberschätzung bloßstellten. Die Leiden eines Todkranken vermochte er drastisch zu schildern, auch einen Don Juan, Don Quixote und Till Eulenspiegel amüsant zu porträtieren; den Übermenschen uns zu lehren, war ihm versagt. Liszts und Wagners Einwände gegen die Programm-Musik bestehen auch nach Strauß ungeschwächt und voll zu Recht.

Berliozs Programm-Musik ist die letzte starke Anregung, welche die deutsche Instrumentalmusik vom Auslande her erfahren hat. Im übrigen hat sich im 19. Jahrhundert das Verhältnis durchaus so gestaltet, daß Deutschland vorangeht und die anderen Nationen seinem Beispiel folgen oder zu folgen versuchen, mit dem schlechtesten Erfolge und am langsamsten die alten musikalischen Kulturträger, Italien, Frankreich, England, glücklicher und schneller die Skandinavier und Slaven. In das Detail der Nachweise können wir nicht mehr eingehen; zur Orientierung sei aber auf die Übersichten in § 113 ff. verwiesen. Besonders erwähnt sei nur, daß in Italien gegen 1800 die Pflege der Kammermusik abstirbt, und daß dort die Nachahmung der Kammermusik der deutschen Klassiker noch heute in bescheidenen Anfängen steckt. Auch in Frankreich hat es der Aussetzung eines Preises (Prix Chartier 1861) bedurft, wieder eine regere Pflege der Kammermusik zu veranlassen. Vermutlich hängt dies Absterben der ehemals gerade in Italien so regen Pflege der Kammermusik mit der Antiquierung ihrer alten Formen (mit Generalbaß) ursächlich zusammen.

XXX. Kapitel.

Die romantische Oper.

§ 111. Die heroische Oper und die Spieloper in Frankeich. Rossini, Donizetti, Verdi.

»Seit dem durch Glucks ,Iphigenie in Aulis' (Paris 1774) eingeleiteten Ringen der italienischen Oper und der französischen Nationaloper war Paris in ausgesprochenem Maße der internationale Zentralpunkt der Opernkomposition geworden. London kam nur als Börse, als Platz leichten und schnellen Gelderwerbs für Komponisten und Sänger äußerlich in Betracht, der Glanz der großen italienischen Bühnen, auch derjenigen Wiens verblich mehr und mehr. Zusehends ging die führende Rolle auf dem Gebiete der Oper von den Italienern auf die Franzosen über und zwar zu einer Zeit, wo die neue deutsche Instrumentalmusik ihren Siegeslauf bereits begonnen hatte. Zwar war es der Deutsche Gluck, dessen Auftreten diese neue Weltlage auf dem Gebiete der Oper markiert, aber von einem Einfluß der deutschen Oper auf die des Auslandes war noch lange nach Gluck nicht zu sprechen. Als Opernkomponist war Gluck so wenig ein Deutscher, als es Hasse, Händel und Naumann waren; seine Reform ging nicht eine noch nicht existierende deutsche, sondern zunächst die italienische Oper an (,Orpheus', ,Alceste', ,Paris und Helena') und weiterhin die französische Oper (die beiden ,Iphigenien', ,Armide'). Man vergesse auch nicht, daß seine Bedeutung nicht in Deutschland, sondern in Paris zur Anerkennung kam . . . Die anfängliche Anlehnung des deutschen Singspiels an das französische (Gluck) . . . auch die Aufnahme der Form des von Rousseau aufgebrachten Melodramas durch G. Benda sind bereits Anzeichen dieser Suprematie von Paris . . . Wie früher in Venedig und Neapel, holten sich nun die Komponisten in Paris den höheren dramatischen Schliff und strebten nach Erfolgen, die ihnen in ihrer Heimat die Wege ebneten (Salieri, Reichardt, P. Winter). Zunächst war es der Glucksche Geist, der in dem starken Pathos der Opern Sacchinis, Piccinis, J. Chr. Vogels, Salieris weiterwirkte. Mehr und mehr gewann aber dann auch die neue deutsche Instrumentalmusik (Mozart, Haydn) Einfluß auf den Stil der Pariser Opernkomponisten, besonders auf Cherubini, der wieder für Zeitgenossen und Schüler vorbildlich wurde. Shor

Ad. Adam (Derniers souvenirs d'un musicien 1857, S. 238) betont, daß Cherubinis Stil weit mehr der deutschen als der italienischen Schule angehört und viel weniger italienisch ist als derjenige Mozarts. Der hohe künstlerische Ernst, der Cherubinis gesamtes Schaffen kennzeichnet, bewahrte denselben vor jeder Konzession an den Zeitgeschmack und gab seinen Werken jenes Gepräge der Klassizität, das zwar eine schnelle Popularität nicht aufkommen ließ, aber auch ein schnelles Veralten seiner Musik verhütete. Beethovens ‚Fidelio', die erste vollwertige deutsche Oper ernster Richtung, steht keinem Komponisten so nahe wie Cherubini . . . Es ist nicht das geringste Verdienst Cherubinis und Méhuls, daß sie jenem mittleren Genre den Weg bereiteten, welchem Beethovens Fidelio angehört, und von dem aus auch die ältere romantische Oper sich entwickelte, in welcher weder Götter noch Halbgötter auf hohem Kothurn erscheinen und erhaben über dem menschlichen Leben eine Scheinwelt repräsentieren, noch wie in der Opera buffa mit dem Leben nur gespielt und gescherzt wird und ein leichtfertiger Humor ein tieferes Gefühlsleben nicht aufkommen läßt . . . Eine ganz andere Bedeutung gewannen dagegen die Schöpfungen Gasparo Spontinis, welcher die sich in Vogels ‚Demophon', Cherubinis ‚Medea' und Lesueurs ‚Barden' ankündigende Steigerung des dramatischen Pathos über Gluck hinaus bewußt weiterführte und der hervorragendste Repräsentant der sog. heroischen Oper wurde. Nicht mit Unrecht hat man in Spontinis Opern eine Spiegelung des imperialistischen Geistes der napoleonischen Ära wiederzufinden geglaubt . . . Und dennoch ist sein Stil nicht ein Erzeugnis des Zeitgeistes der Empire, sondern vielmehr eine streng logisch anschließende Folgeerscheinung der vorausgegangenen Entwickelung der französischen Oper aus der Zeit vor der französischen Revolution heraus . . . Dieselbe ist eine der drei Richtungen, in welche sich die Opernkomposition nach dem Aufkommen der Opera buffa und des durch dieselbe angeregten Singspiels spaltete und zwar die an die Stelle der gänzlich aus dem Felde geschlagenen und untergehenden Opera seria tretende, aus Glucks Zurückgreifen auf Lully und die Zeit der Begründer der Oper hervorgegangene.«

Wenn ich mit diesen meiner »Geschichte der Musik seit Beethoven« (S. 141—153) entnommenen Sätzen die Geschichte der Oper wieder aufnehme, um den Übergang der Führerrolle an Deutschland auch auf diesem Gebiete zu entwickeln, so nehme ich zugleich Gelegenheit, überhaupt auf meine ausführlichen Betrachtungen über die Musik des 19. Jahrhunderts in jenem Buche hinzuweisen, welche an dieser Stelle nur mehr kurz umrissen werden kann.

Da Spontini von 1820—1841 als Hofkapellmeister in Berlin ein geradezu despotisches Regiment führte und 1842 in dem zwar in Berlin geborenen, aber aus einem als ein Italiener gefeierten Komponisten italienischer Opern sich in Paris zu einem Spontini noch überbietenden Repräsentanten der französischen großen Oper umgewandelten Jakob Meyerbeer einen Nachfolger erhielt, in demselben Jahre, in welchem Richard Wagner an die Spitze der Dresdener Oper trat, so markiert sich in dieser Zeit ganz auffällig der beginnende Übergang der Führerrolle auch auf dem Gebiete der Oper auf Deutschland, wenn auch sowohl Spontinis als Meyerbeers Hauptwerke noch für Paris geschrieben sind. Da Wagner mit seinem Rienzi deutlich unter der Einwirkung Spontinis steht und von dessen künstlerischer Potenz eine hohe Meinung hatte, gegen Meyerbeers auf äußeren Effekt berechnetes falsches Pathos aber sich in den schärfsten Gegensatz stellte, so ist dieses enge Zusammenrücken der drei glänzenden Namen jedenfalls ein merkwürdiger Moment.

Muß man die in der Art wie Beethovens Fidelio heitere Szenen in eine ernste Handlung mischenden Opern des mezzo carattere trotz des gesprochenen Dialogs ebenso wie die heroischen Opern in die Gefolgschaft der Gluckschen Pariser Opern stellen, so erwächst dagegen die schnell zu Ansehen und allgemeiner Beliebtheit gelangende Konversations- oder Spieloper der Boieldieu, Auber, Hérold, Ad. Adam direkt auf dem Boden des französischen Singspiels. Dieselbe steigert in glücklichster Weise das harmlos heitere Wesen der älteren komischen Oper zu fein pointiertem, witzigem Dialog und entwickelt den parlando-Gesang zu einer Vollendung, welche nur die französischen Programm-Chansons des 16. Jahrhunderts (Jannequin) vorausahnen lassen. Boieldieus »Johann von Paris« (1812) und »Weiße Dame« (1825), Aubers »Maurer und Schlosser« (1825) und »Fra Diavolo« (1830), Hérolds »Zampa« (1831), Adams »Postillon von Lonjumeau« (1836) fanden schnell auch im Auslande Verbreitung und erhielten sich dauernd in Gunst. Ihnen nahe verwandt sind die zwar derben und nicht ganz an ihren Esprit und feinen Humor heranreichenden, aber musikalisch ihnen zum mindesten ebenbürtigen Spielopern Albert Lortzings (»Der Wildschütz« 1837, »Zar und Zimmermann« 1842), O. Nicolais (»Die lustigen Weiber von Windsor« 1849) und Fr. von Flotows (»Martha« 1847 und »Stradella« 1844). Die italienische Opera buffa wurde durch diese Spielopern stark zurückgedrängt, und nur die Glanzleistungen Mozarts (»Don Juan«, »Figaro« »Così fan tutte«) hielten sich neben ihnen und über sie hinaus, da ihr reicher musikalischer Gehalt sich immer mehr überlegen geltend machte. Doch brachte Rossinis phänomenale melodische Begabung noch einmal ein paar Jahre frisch aufleuchtenden Glanzes der italienischen

Oper, in erster Linie durch seinen »Barbier von Sevilla« (Rom 1816). Die Wiener Aufführungen Rossinischer Opern 1822 (unter Barbaja) drohten noch einmal Deutschland ganz ins italienische Fahrwasser zurückzuführen. Die Pariser Erfolge Donizettis (»Die Regimentstochter« und »Die Favoritin«, beide 1840 [Klavierauszug der letztern von Rich. Wagner]) stehen noch unter dem Banne des Rossini-Taumels, und Liszts Klavierparaphrasen über Donizettische Opernmelodien bezeugen, wie sehr diese Musik zeitweilig en vogue war. Der liebenswürdige, tief veranlagte, jung gestorbene Bellini (»Norma« 1831) gehört mehr in die Linie Spontinis als Rossinis. Mit Verdi (»Ernani« 1844, »Rigoletto« 1851, »Der Troubadour« und »La Traviata« 1853) greift die musikalische Romantik auch auf Italien über, aber in einer mehr der Musik Meyerbeers verwandten vergröberten Richtung, welcher Verdi erst später unter dem Einflusse Wagners (»Aida«, 1871, »Othello« 1887, »Falstaff« 1893) entwächst. Übrigens schloß Rossini selbst seine Laufbahn bereits 1829 jählings nach dem großen Erfolge seines »Tell«, der einzigen französischen großen Oper, die er für Paris geschrieben, ab und verbrachte die fast 40 Jahre seines weiteren Lebens als Zuschauer des Ringens um Bühnenerfolge, ein wohl ohne Parallele in der Geschichte dastehendes Beispiel der Entsagung, dessen volle Erklärung schwerlich jemals gelingen wird. Wiederholt hat Fétis die merkwürdige Bedeutung der Zeit um 1830 für die Pariser Große Oper betont, nämlich durch die schnelle Aufeinanderfolge der drei Opern: Aubers »Stumme von Portici« 1828, Rossinis »Tell« 1829 und Meyerbeers »Robert der Teufel« 1831, welche eine neue Ära großer Kassenerfolge eröffneten und eine vollständige Erneuerung des Repertoires brachten. Für die rückschauende Betrachtung erscheint diese Zeit allerdings als der Höhepunkt des Ruhmes der Pariser Oper als Weltzentrum, in welchem Italiener, Franzosen und Deutsche sich vereinen. Aber nur noch kurze Zeit währt diese dominierende Bedeutung; die nächsten Jahre sind noch dadurch bemerkenswert, daß sie Berlioz seit 1834 als Pariser Kritiker für die von dem 1830 nach Brüssel übergesiedelten Fétis begründete Revue et Gazette musicale aufweisen und zu den mehr oder minder ständigen Bewohnern von Paris die berühmtesten Größen zählen: Lesueur († 1837), Cherubini († 1842), Rossini († 1868), Halévy († 1862), Auber († 1871), Ad. Adam († 1856), Chopin († 1849), Paganini († 1840), Liszt, Meyerbeer, Félicien David, dazu 1839—1842 Richard Wagner. Mit Wagners Dresdner Anstellung aber und dem Beginn der Aufführungen seines »Rienzi« (1842), »Der fliegende Holländer« (1843) und »Tannhäuser« (1845) und der Festsetzung Liszts in Weimar (1847), wo er 1850 den »Lohengrin« des inzwischen durch seine Beteiligung am Mai-

aufstande 1849 zum politischen Flüchtling gewordenen Wagner zur ersten Aufführung brachte, zog die deutsche Oper ernstlich auch das Interesse des Auslandes auf sich, besonders seit Wagner als Theoretiker der Opernkomposition auftrat (»Das Kunstwerk der Zukunft« 1850, »Oper und Drama« 1851) und dem älteren Opernwesen den Boden abgrub. Die allmählich sich durchringende Erkenntnis, daß hier in einer Persönlichkeit ein weitschauender und tiefgründiger Ästhetiker und ein schaffender Künstler von ungewöhnlicher Potenz sich vereinigten, ließ Wagner zu einer Autorität ohnegleichen in der Musikgeschichte emporwachsen, freilich nicht so gleich und mit einem Male, aber stetig und in geometrischer Progression bis zu seinem Ende.

§ 112. Die romantische Oper.

Die glänzende Dialektik, mit welcher Wagner die Idee einer Vereinigung der drei energischen Künste: der Poesie, der Musik und der Mimik, zu einem Gesamtkunstwerke verfocht, das alle der Einzelkunst möglichen Leistungen in eminentem Maße überbieten müsse, versetzte in Verbindung mit den von Werk zu Werk sich gewaltig steigernden Realisierungen seiner Theorien nicht nur die zeitgenössischen Musiker und Musikfreunde, sondern auch die Kunstästhetiker in einen ekstatischen Zustand, als wäre die gesamte Kunstgeschichte nun an einem Wendepunkte angekommen, der das Ende der Einzelkünste und ihr Aufgehen in einer Gesamtkunst bedeutete. Im Grunde war zwar der leitende Gedanke nicht einmal neu, sondern, wie auch Wagner selbst betonte, nur ein Wiederaufnehmen der leitenden Ideen der florentiner Schöpfer der Oper, was aber ebenso schon für Glucks Reformen das Wesen der Sache trifft. Die Gipfelung der Kunst des alten Griechenland in der Tragödie der klassischen Zeit, für welche man freilich 1850 noch nicht eben viel konkretere Vorstellungen von dem Anteil der Musik an der Gesamtwirkung hatte als 1762 oder 1600, war hier wie dort das Vorbild für die angestrebten Reformen. Klammerten sich die florentiner Schöpfer des Dramma per musica wenigstens zunächst durchaus auch an die Stoffkreise der antiken Mythen, und ist auch bei Gluck die direkte Bezugnahme auf dieselben noch vorwiegend, so entfällt zwar bei Wagner dieses Element, aber nur, um wie es für einen so scharfen Denker wie Wagner nicht anders sein konnte, den griechischen Mythus durch den germanischen zu ersetzen und damit für die deutsche Kunst einen ähnlichen mythischen Hintergrund zu schaffen, wie ihn der nationale griechische Mythus für die griechische zu bilden schien. Das ist wenig-

stens der leitende Gesichtspunkt für Wagners imposantestes Riesenwerk, den vier Abende füllenden »Ring des Nibelungen«, dessen Anfänge mindestens bis 1850 zurückreichen, und dessen Beendung in das Jahr 1874 fällt. Diese der antiken tragischen Trilogie analog angelegte Trilogie oder einschließlich des Vorspiels (Das Rheingold) Tetralogie sollte eine neue Ära nationaler »Festspiele« einleiten, und das kleine Bayreuth wurde ausersehen, das »Olympia« der deutschen Kultur zu werden. Zweifellos sind die Nibelungen als das Hauptlebenswerk Wagners anzusehen. Neben der durch dieselbe neubelebten nordischen Götterwelt und der altgermanischen Heldensage kommt aber in Wagners dramatischen Schöpfungen, wenn wir den unter Spontinis Einfluß entstandenen »Rienzi« ausscheiden, vor allem das Stoffgebiet zur Geltung, welchem auch die Oper des 17. und 18. Jahrhunderts zuerst neben der Antike Raum gönnte, das der mittelalterlichen Ritterwelt mit kirchlich mystischem Einschlag, wie es die mittelalterliche Romandichtung ausgeprägt hat (»Parsifal«, »Lohengrin«, »Tannhäuser«, »Tristan und Isolde«). In das Milieu der bürgerlichen Welt der Städte zu Ausgang des Mittelalters führen die »Meistersinger«, zu denen vom »Tannhäuser« herüber der aus dem Minnegesang herausgewachsene Meistergesang eine Brücke bildet, wobei aber zugleich in nicht mißzuverstehender Weise der Sieg einer sich doktrinärer Fesseln entschlagenden Kunst über ein verzopftes Kunsthandwerk gefeiert wird, d. h. Wagner sich und seine künstlerische Tätigkeit in der Gewandung vergangener Zeiten porträtiert. Mit mehr oder minder Recht nimmt man für die »Meistersinger« die Bedeutung eines Musiklustspiels in Anspruch und scheidet sie aus der Serie mystischer »Erlösungsdramen durch Liebestod« aus, zu denen dagegen schon »Der fliegende Holländer« gehört. Es bedarf wohl keiner umständlichen Beweisführung, daß bis auf »Rienzi« und die »Meistersinger« nach ihren Sujets Wagners Bühnenwerke der Kategorie der romantischen Oper zugehören. Freilich ist ein weiter Weg, ein ungeheurer Abstand von den Keimen der romantischen Oper in den harmlosen Wiener Singspielen des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit ihrem kleinbürgerlichen Milieu und ihrem kinderstubenartigen Fürchtenmachen durch mehr nur mit Illustrationen erzählten als wirklich in der Phantasie lebendig gemachten Spukgeschichten und Märchen bis zu den über die Alltäglichkeit des wirklichen Lebens himmelhoch hinausgehobenen Phantasiegebilden Wagners. Aber der weite Weg liegt wohl übersichtlich vor uns in den zu Wagner überführenden Opern E. T. A. Hoffmanns, Webers, Spohrs und Marschners, in denen die Illusion der Wirklichkeit der Wunderdinge doch gelegentlich schon eine recht starke wird und an die Stelle des Gruselns wenigstens für Momente das

Grausen und Entsetzen tritt. Bei Wagner rückt aber die wirkliche Welt immer weiter von der Phantasiewelt seiner Handlungen ab bis zur gänzlichen Aufhebung jedes Zusammenhanges derselben mit der Wirklichkeit und dem vollendeten erdenentrückten Schweben und Wallen des empfänglichen Hörers in raum- und zeitlosen Regionen. Das aber ist doch ganz gewiß nichts anderes als eben die letzte Steigerung dessen, was das Wesen des Romantischen ausmacht, und wir stehen darum nunmehr vor der Frage, ob es berechtigt ist, Wagners Werke von der übrigen Opernliteratur als etwas ganz anderes mit scharfem Schnitte abzuscheiden, wie es die eingefleischte Wagnerliteratur tut. Daß Wagners Operndichtungen an poetischem Gehalt hoch über der vorher und auch weiterhin geschriebenen Opernliteratur stehen, bedarf nach dem Gesagten keines weiteren Wortes; die uns allein noch angehende Frage ist die, ob Wagners Musik sich wirklich so prinzipiell und radikal von der der früheren Opern unterscheidet, daß darum die Anwendung des Namens Oper für Wagners Bühnenwerke zu einer Art Beleidigung, Lästerung, Blasphemie wird. Erst nachdem diese Frage entschieden, können wir weiter zu folgern versuchen, ob das Musikdrama »das Kunstwerk« der Zukunft ist, ob über das Drama ohne Musik und die Musik ohne Drama (natürlich die absolute Musik, da Wagner selbst die Existenzberechtigung der Programm-Musik in Abrede stellt) zur Tagesordnung übergegangen werden kann und die Akten zu schließen sind.

Daß Wagner von Haus aus eine ganz schlicht musikalisch empfindende Natur war, deren Phantasieflug sich in den Bahnen der klassischen Musik hielt, steht nach dem Bekanntwerden einiger Jugendwerke außer Zweifel; selbst von seiner späteren Hinneigung zur chromatischen Melodik und künstlichen Verkleidung der Harmonien durch gehäufte Vorhaltsbildungen und schroffen Tonartwechseln ist in denselben noch nichts zu spüren. Seine Entwickelung bis zu »Rienzi« ist eine in keiner Weise auffällige. Der »Rienzi« steht durchaus im Banne der Opernfaktur der Zeit und wenn einzelne thematische Ideen Verwandtschaft mit solchen in späteren Werken zeigen, so ist das eine Erscheinung, die sich mehr oder weniger bei allen Komponisten aufweisen läßt, und die nichts mit seinen reformatorischen Ideen zu tun hat. Erst der »Fliegende Holländer« schlägt neue Töne an und bricht auffällig mit der bisherigen Operntechnik. Natürlich muß man immer im Auge behalten, daß Wagner nicht nur der Komponist, sondern auch der Dichter seiner Bühnenwerke ist. Der Holländer bedeutet stofflich zunächst das Bekenntnis zur Romantik, die Absage an die historische Oper, welcher der Rienzi angehört; zugleich setzt aber eine

veränderte musikalische Gestaltung ein, äußerlich in dem Aufgeben der formalen Abschlüsse einzelner Nummern und in der pausenlosen Weiterführung der musikalischen Textur sogar über die Aktschlüsse hinweg durch Wiederaufnahme der abschließenden Musik als Anfang des neuen Aktes (letzteres ein Verfahren, das er später nicht fortgesetzt hat in der zweifellos richtigen Überlegung, daß die neue Szene solcher mechanischen Verbindung nicht bedarf). Daß hier die ästhetische Reflexion eine sehr bedeutsame Rolle spielt, liegt auf der Hand. Der Dramaturg Wagner ist zu der Überzeugung gekommen, daß die stereotypen Abschlüsse der Einzelnummern dem Prinzip einer sich weiter entwickelnden Handlung stark widersprechen; ergo werden sie beseitigt, wenn auch zunächst nur in der begleitenden Instrumentalmusik. Gleichzeitig setzt aber im Holländer eine ganz anders geartete musikalische Erfindungsweise ein, eine von der üblichen stark abstechende Art sich auszudrücken, welche die Zeugen der Erstaufführung aufhorchen machte und sofort offenbarte, daß da etwas Merkwürdiges, geschichtlich Bedeutsames vor sich ging, daß zwischen dem Rienzi und dem Holländer eine Kluft sich auftat. Schwerlich würde man das Rechte treffen mit der Annahme, daß auch dieser Umschwung ein Resultat ästhetischen Räsonnements war; denn die künstlerische Phantasie läßt sich nicht derart vom Verstande kommandieren. Vielmehr stehen wir hier vor demselben Phänomen wie bei Schuberts Liedkomposition, daß die poetische Vorlage den wirklich begabten Tondichter in ihren Bann zwingt und seine Phantasie in ganz bestimmte Wege weist. Die Musik des Holländer ist die einfache Folge der Dichtung des Holländer, und nicht der Theoretiker Wagner, sondern der Dichter Wagner spricht aus der neuen Richtung der musikalischen Gestaltung. Freilich war es ein glückliches Zusammentreffen, daß der Dichter einen Komponisten so nahe zur Verfügung hatte, der ihn vollständig verstand. Seit 1821 gehörte Webers »Freischütz«, seit 1828 Marschners »Vampyr«, seit 1833 desselben »Hans Heiling« der Welt, und es versteht sich von selbst, daß Wagner, der seit 1833 mit der Bühne verwachsen war (als Theaterkapellmeister), diese Werke kannte; verwundern kann nur, daß doch zuerst die große heroische Oper ihn stärker angezogen hat als die romantische, für welche er, wie die Folgezeit erwies, geschaffen war. Der Erfolg des Holländer war aber entscheidend für seine fernere Tätigkeit, da nun die schnell aufsteigende Entwickelung des Dichters Wagner auch den Komponisten immer stärker inspirierte und zu höherem Fluge emporriß. Daß in dieser beispiellosen Personalunion eines genial begabten Dichters, Komponisten und — eines die Bühnenwirkung bestimmt schau-

enden Schauspielers auch noch ein weitsichtiger ästhetischer Theoretiker einbegriffen war, ist freilich ein Zusammentreffen günstiger Umstände, das sich vielleicht überhaupt nicht wiederholen wird. Doch trat ein Moment ein, wo der Theoretiker den Komponisten stärker beeinflußte, als die Ansprüche der Musik auf festgefügte Formen ohne Gefahr des Sichverlierens ins Uferlose gestatten (im Tristan). Die modulatorische Unruhe der Tristan-Musik, das fortgesetzte Schwanken der Tonalität ist ein Versuch des Musikers, den gesteigerten Anforderungen des dramatischen Theoretikers blindlings zu folgen und das ruhelose Treiben und Drängen des Werkes auch musikalisch konsequent durchzuführen. Aber es ist wohl zu beachten, daß gerade im Tristan zuerst die Leitmotive in größerer Zahl auftreten, augenscheinlich in der Absicht, für die preisgegebene tonartliche Einheit der Strecken, welche in der bisherigen Opernpraxis zu geschlossenen Arien hätten werden müssen, in einer thematischen Einheitlichkeit des ganzen Werkes einen hochkünstlerischen Ersatz zu finden. Als der Musiker aber sich dem weiteren Fortschreiten auf diesem Wege widersetzte und in den großen letzten Werken (Nibelungen, Parsifal) in ganz auffälliger Weise wieder zu breiteren Darlegungen zurückkehrte, in denen die tonartliche Einheit als hochbedeutsamer Faktor sich geltend macht, gab er darum das neue Mittel der thematischen Vereinheitlichung des ganzen Werkes durch die Leitmotive nicht wieder auf, sondern baute dasselbe im Gegenteil noch weiter aus, in einem Maße, durch welches es förmlich zur Signatur eines spezifischen Wagner-Stils wurde, der der Bühnenkomposition der nachstrebenden Zeitgenossen sein Gepräge aufdrückte. Auch die Programm-Musiker suchten von demselben Nutzen zu ziehen und an die Stelle einer einzigen repräsentativen Idée fixe ganze Serien solcher zu setzen, was natürlich die Anfechtbarkeit der ganzen Kunstgattung nur in bedenklichster Weise weiter zu steigern geeignet war und zu ihrer Selbstvernichtung führen mußte. Ich brauche bezüglich ihrer nur auf die angeführten Einwände Liszts und Wagners zurückzuweisen (S. 242 ff.). Es bleibt eben in der Instrumentalmusik dieser Art schließlich von eigentlich ausdrückender Musik überhaupt nichts mehr übrig, da alles zum bedeutsamen Symbol werden soll, zu »Gedanken-Musik«, die nach dem Urteil der beiden kompetenten Meister eben ein Unding ist, das es nicht geben kann. So groß die Rolle ist, welche in Wagners letzten großen Werken diese charakteristischen, bald unverändert, bald in höchst geistvollen Umwandlungen wiederkehrenden Motive spielen, so sind sie doch in keiner Weise geeignet, die unhaltbaren leitenden Ideen der Programmkomposition zu stützen. Innerhalb Wagners Musik repräsentieren sie, wie angedeutet, eine Stär-

kung der formalistischen Elemente, in der Programm-Musik aber gerade im Gegenteil eine Vermehrung der Elemente, welche nicht rein musikalisch aufeinander bezogen werden dürfen, sondern eine Art Wegweiser durch das Wirrnis der tonmalerischen Ausführung des Programms vorstellen.

Hand in Hand mit der Entwickelung des Dichters Wagner zu wirklicher Größe geht nun aber eine zum mindesten ebenso imposante Emporhebung seiner gesamten musikalischen Diktion bis zu einer von allem Herkömmlichen so weit entfernten Gewähltheit, daß wohl der Gedanke aufkommen kann, ob nicht der letzte Wagner wirklich einen ganz neuen Stil repräsentiert, welcher die Abscheidung seiner Musikdramen von der Oper als etwas ganz anderes berechtigt erscheinen läßt. Nur das aufmerksame Verfolgen der ganz allmählichen Umbildung seiner Schreibweise führt aber zur Ablehnung eines solchen Gedankens. Wieder muß ich dazu auf Schubert zurückverweisen, nur daß bei diesem, weil er nicht sein eigener Dichter war, die Unterschiede des Niveaus, auf dem sich seine Diktion hält, je nach der Wahl des gerade komponierten Textes ganz unvermittelt in Kompositionen derselben Zeit nebeneinander und in buntestem Wechsel auftreten, während bei Wagner eine gleichmäßig aufsteigende Linie unverkennbar ist. Wenn ich eben betonte, daß bereits der Fliegende Holländer auch musikalisch neue Töne anschlägt, wie sie das gespenstige Milieu fordert (man wird sogar nicht umhin können, in dem Holländer ein nordisches Kolorit zu erkennen, wie es sonst erst etwa gleichzeitig bei Gade sich bemerklich macht), so ist doch dem sogleich ergänzend hinzuzufügen, daß sowohl die Melodik als die Harmonik zwar bereits kühne Wendungen bringen, aber die Gesänge doch trotz der vermiedenen trennenden Abschlüsse durchaus auf dem Boden der bisherigen Oper stehen. Die in den Orchesterfigurationen vorherrschende Chromatik als naturalistisches, tonmalerisches Mittel ist nur durch die Breite des Raumes, den sie in Anspruch nimmt, neu und frappierend; aber auch ihr Eindringen in die unheimlich gedehnten Gesänge des Holländers ist nichts Neues nach Spohr, von älteren (z. B. Steffani) zu geschweigen. Das Auffallendste und direkt auf die Zukunft Weisende ist aber im Fliegenden Holländer die Einfachheit und Sicherheit der Linienführung, die freie Verfügung über eine höchst wirksame Beteiligung frisch erfundener Chöre und die Verwischung jedes stärkeren Kontrastes zwischen Rezitativ und Arie. Durch allmähliche Vermehrung der Akkompagnati war freilich die Bedeutung des Seccorezitativs im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr zurückgegangen, und das Verschwinden des Generalbasses aus den Partituren um 1800 bedeutet

zugleich das Verschwinden des Cembalo aus dem Orchester und die Übertragung auch der Begleitung des Seccorezitativs an das Streichorchester. Damit war ein beliebiger Übergang aus dem bloßen Markieren von Harmonien in motivische mehr oder minder komplizierte Ausarbeitung nahegelegt und bürgerte sich allgemein ein. Die starke Entwickelung der Oper mit gesprochenem Dialog, die auch gerade in die Zeit des untergehenden Continuo fällt, war wohl geeignet, den Prozeß der Verabschiedung des, eigentlichen Ausdruckes baren Rezitativs zu beschleunigen. Alle diese Umstände drängten darauf hin, nur mehr einer ausdrucksreicheren, der Arie näherstehenden Art des Rezitativs Berechtigung in der Oper großen Stils zuzugestehen, d. h. zu der Art des Rezitativs zurückzukehren, welche in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts vor der Herausbildung der wirklichen Arie die einzige Form des dramatischen Gesanges überhaupt war. Wenn allmählich Wagner sich diese Umkehr zum Programm machte, so wird man darin schwerlich etwas sehen wollen, was den Zusammenhang mit der älteren Oper aufhob. Im Gegenteil, bezüglich des Verhältnisses der gesanglichen Gestaltung des Textes handelt es sich dabei vielmehr durchaus um eine Rückkehr zu älteren Idealen, um eine Verschärfung und Vertiefung der reaktionären Bestrebungen Glucks. Freilich nimmt aber der instrumentale Begleitapparat schon lange vor Wagner immer reichere Formen an, nicht nur für den arienhaften Gesang, sondern auch für das Rezitativ. Man würde doch zu weit gehen, wenn man Wagner als den Erfinder des Gedankens hinstellen wollte, daß das Orchester berufen ist, den Inhalt des gesungenen Textes mitgehend in weitgehendem Maße zu illustrieren und auszudeuten; und wenn auch Wagner zuerst das bezeichnende Wort gefunden hat, daß die Motivbildungen des begleitenden Orchesters zur tönenden »Geste« werden müssen, welche das in Worte nicht Faßbare des seelischen Empfindens deutlich aussprechen kann, so hat er doch auch dafür nur Anspruch auf erstmalige theoretische Definierung von etwas, das vor ihm von anderen wenn auch nur geahnt, aber bereits in der künstlerischen Praxis zur Anwendung gebracht worden ist. Sagt doch Wagner selbst (Ges. Schr. IV, S. 256): »Wer mich so verstanden hat, als wäre es mir darum zu tun gewesen, ein willkürlich erdachtes System aufzustellen, . . . der hat mich nicht verstanden. Wer ferner aber glauben will, das Neue, was ich etwa sagte, beruhe auf absoluter Annahme und sei nicht identisch mit der Erfahrung und der Natur des entwickelten Gegenstandes, der wird mich nicht verstehen können, auch wenn er wollte. Das Neue, das ich etwa sagte, ist nichts anderes als das mir bewußt gewordene Unbewußte in der Natur der Sache, das mir als denken-

dem Künstler bewußt ward, da ich das nach seinem inneren Zusammenhange erfaßte, was von Künstlern bisher nur getrennt gefaßt worden ist. Ich habe somit nichts Neues erfunden, sondern nur seinen Zusammenhang gefunden.« Man würde Wagner auch noch mißverstehen, wenn man aus diesem Bekenntnis herausläse, daß er bei seinem musikalischen Schaffen mit Bewußtsein Mittel zur Anwendung bringe, welche andere vor ihm unbewußt gehandhabt hätten; vielmehr ist auch bei ihm wie bei jedem schaffenden Künstler die kritische Erkenntnis etwas durchaus von dem Schaffensakte selbst zu Sonderndes, dem nur auf Umwegen ein Einfluß auf die Produktion selbst zu Gebote steht. Wagners Theorie der Opernkomposition ist nicht der Boden, aus welchem seine Schöpfungen erwachsen sind, sondern vielmehr nur etwas der Selbstbeobachtung beim Schaffen Entsprungenes. Darin gerade liegt ihr hoher Wert als Ergänzung zu den nur gelegentlichen Äußerungen, die uns bei Beethoven, Mozart, Schumann einen Blick in die Seele des schaffenden Künstlers gestatten. Wenn auch ein zu reflektierender Kunstbetrachtung neigender Denker wie Wagner vielleicht nicht nur getreuer Berichterstatter über diese Selbstbeobachtung beim Schaffen ist, sondern bei der Aufdeckung der »Zusammenhänge« zu logischen Folgerungen kommen kann, welche seinem eigenen Schaffen vorgreifen und darum vielleicht wirklich dasselbe zu beeinflussen vermögen (wie das beim Tristan tatsächlich geschehen sein wird), so ist doch auch für Wagner die Theorie nicht als Mutter, sondern als Tochter der Praxis anzusehen. Natürlich gilt das nicht nur für Wagners Disposition über die musikalische Formgebung im großen, sondern ganz ebenso, ja erst recht, für das kleinere Detail der Handhabung der musikalischen Ausdrucksmittel: Melodik, Harmonieführung, Rhythmik, Instrumentierung. Es hieße Wagners theoretisches Genie ins Unermeßliche übertreiben, wollte man annehmen, daß die fortschreitende Sublimierung seines Stils das Ergebnis verstandesmäßiger Überlegung wäre; zugleich würde das aber eine Verkleinerung seines schöpferischen Geistes bedeuten, zu welcher keinerlei vernünftiger Grund vorliegt. Der Entwickelungsprozeß ist auch ein derartig stetiger, organischer, daß es gar nicht der Heranziehung der Theorien bedarf, die er in seinen Schriften niedergelegt hat; nirgends in Wagners Schaffen zeigt sich ein Riß, eine scharfe Kante, ein plötzlicher Umschwung etwa wie bei Richard Strauß von dem Moment ab, wo dieser durch Alexander Ritter zu den Idealen Berliozs bekehrt wird. Nein, Wagner ist eine einheitliche, gesund sich von innen heraus zu wirklicher Größe entwickelnde Persönlichkeit. Da vom Holländer an seine Entwürfe stets große, einheitlich kon-

zipierte Werk angehen, so ist für ihn gänzlich ausgeschlossen, daß er, wie das ja für die älteren Meister etwas oft Nachweisbares ist, aus einem älteren Werke ein Stück in ein neues, späteres verpflanzt hätte. Ich will nicht versuchen, im Detail nachzuweisen, worin die Unterschiede der musikalischen Faktur der einzelnen Werke vom Holländer bis zum Parsifal bestehen. Daß die Lösung der Aufgabe eines solchen Nachweises nicht unmöglich ist, wird man ohne weiteres zugeben; aber dieselbe muß, wenn sie ernstlich in Angriff genommen wird, starke Bände füllen. Die wachsende Vertiefung und Durchgeistigung der Dichtungen, die den Werken zugrunde liegen, bedingt zwar ganz gewiß auch die fortschreitende Höhernivellierung der musikalischen Diktion, erklärt aber nicht. worin sie besteht. Nur der eine Fehlschluß ist bestimmt zurückzuweisen, der so vielfach und so lange gemacht worden ist, daß Wagner die Musik aus einem dominierenden Faktor, was er zweifellos in der älteren Oper war, zu einem nur mitwirkenden gemacht, die Musik zugunsten der Poesie in der Entfaltung ihrer Mittel eingeschränkt habe. Nur mit Verwunderung kann man heute konstatieren, daß derartige Behauptungen jemals haben aufgestellt werden und Glauben finden können. Selbst wenn es wahr wäre, was aber heute niemand mehr im Ernst aussprechen wird, daß Wagners Musik außerhalb der Bühne in ihrer Wirkung versage, so würde damit in keiner Weise bewiesen sein, daß sie nicht in der Kombination, welche ihr der Komponist zugewiesen, die dominierende Rolle spielt. Zwar sind Wagners Operndichtungen geschrieben und sogar gedruckt worden, ehe die Musik niedergeschrieben wurde; aber dieselben sind sämtlich für die Musik erfunden und auch schwerlich ohne eine mehr oder minder bestimmte Vorstellung ihrer musikalischen Einkleidung geschaffen. Gerade darin aber, daß der Anteil der Musik an dem Ganzen bis zu seiner definitiven Fertigstellung jahrelang in der Phantasie des Dichterkomponisten ausreifen und sich voll entwickeln durfte, spricht sich doch unzweideutig genug aus, daß es sich um musikalische Kunstwerke handelte, für welche der Dichter den Unterbau schuf, also schließlich doch um dieselbe Kombination der Faktoren, welche das Wesen der Oper von Anbeginn ausgemacht haben. Das Neue in Wagners Bühnenwerken ist eine durchgreifende Reform der Operndichtung, nicht aber irgendwelche Eindämmung der Musik in engere Grenzen. Die Einsicht, daß die Entwickelung, welche die Operndichtung genommen hatte, die Musik zu der Einseitigkeit der Häufung von Arien verurteilte, in denen sie zwar ihre schönsten Wirkungen entfalten konnte, aber in einer ökonomisch schlecht disponierten Ordnung, ohne Garantie einer fortgesetzten Steigerung des Interesses,

ja mit der direkten Gefahr der Abstumpfung der Wirkung, zwang also, die Gesamtanlage der Werke zu reformieren, vor allem die Dichtungen ganz anders anzulegen, damit die Musik erst recht eigentlich zur vollen Entfaltung ihrer Mittel Raum gewinnen könne. Ob diese Reform an Haupt und Gliedern überhaupt hätte zustande kommen können ohne das Erstehen eines Komponisten, der zugleich ein wirklich genial veranlagter Dichter war, ist wohl zu bezweifeln. Sie zu vollbringen, genügte nicht die bloße Erkenntnis der Notlage, in der sich die Musik durch die verfahrene Anlage der Operndichtungen befand, sondern es bedurfte zugleich der Fähigkeit, aus den Bedingungen und Bedürfnissen eines großangelegten musikalischen Gestaltens heraus neue Richtlinien für den poetisch-dramatischen Aufbau zu finden. Daß auch der jugendliche Wagner ein derartig kompliziertes Problem nicht sogleich restlos lösen konnte, versteht sich von selbst. Zunächst war er selbst noch viel zu sehr durch Gewöhnung an das Bestehende befangen, um klar zu erkennen, wie weit sich speziell die musikalische Gestaltung von der bisherigen Praxis entfernen könne, wenn ihr die Flügel frei gemacht würden. Der Dichter und Komponist des Fliegenden Holländer konnte noch nicht die Möglichkeit so breiter räsonnierenden dialogischen Partien, wie sie die Nibelungen und der Parsifal wiederholt bringen, erdenken und begreifen, daß auch sie nicht nur als Folie für kantable Partien der Musik Vorschub leisten, sondern sogar selbst zu Offenbarungen kaum geahnter Fähigkeiten der musikalischen Mittel werden könnten. Wie grob und primitiv erscheint trotz aller Neuerungen und frappanten Wirkungen die Anlage nicht nur des Holländer, sondern auch noch des Tannhäuser und doch auch noch des Lohengrin, wenn man an die späteren Werke denkt! Aber von jedem Werke zum nächstfolgenden ist der Fortschritt ersichtlich nicht nur ebenso groß, sondern größer als der vom Freischütz und Heiling zum Holländer, von Euryanthe zu Lohengrin.

Aber alle diese Fortschritte vollziehen sich innerhalb des Rahmens der romantischen Oper, und nur die Meistersinger eröffnen die Aussicht, daß der Oper nicht unweigerlich die Beschänkung auf deren Stoffkreise geboten ist. Freilich ist aber trotz Ausscheidung des mystischen oder mythischen Elements und des tragischen Ausganges doch der Zusammenhang auch der Meistersinger mit der romantischen Oper nicht ganz zu verkennen. Es genüge, auf Lortzings »Waffenschmied« (1846) hinzuweisen, um die Dehnbarkeit des Begriffs romantisch-komische Oper zu Bewußtsein zu bringen, aber auch zugleich die Frage anzuregen, ob die gewaltige Steigerung des Aufwandes orchestraler Mittel, welche Wagners Bühnenwerke aus den aufgewiesenen Gründen der Wegrückung aus der wirklichen Welt als

wohlmotiviert oder geradezu notwendig erscheinen läßt, nun überhaupt für die Bühnenmusik der Zukunft in Permanenz erklärt werden muß. Noch verhängnisvoller ist natürlich, daß die musikalische Diktion, welche Wagner für die exzeptionellen Ansprüche seiner letzten Dichtungen sich geschaffen hat, derart Gemeingut zu werden droht, daß ihr Mißbrauch für das Alltägliche schließlich ihre Bedeutung und Wirkung an ihrem Platze in Frage stellen kann. Auch hier stehen wir also vor der Notwendigkeit der Umkehr zu einfacheren Grundlagen, wenn eine neue Entwickelung erhofft werden soll.

Die Frage, ob das von Wagner geschaffene Gesamtkunstwerk als Abschluß der Entwickelung der Einzelkünste gelten kann, ob das Drama ohne Musik nach demselben keine Existenzberechtigung mehr hat und auch die absolute Musik nunmehr an ihrem Ende angelangt ist, bedarf nach dem Nachweise, daß Wagners Musikdramen durchaus auf die Vorherrschaft der Musik berechnete Werke, und zwar zur Gattung der romantischen Oper gehörige sind, keiner weiteren Erörterung. Bei aller überragenden Größe war Wagner doch viel zu sehr Spezialist, als daß ihm eine derartige universelle Bedeutung zugeschrieben werden könnte. Gewiß gipfelt in ihm nicht nur die romantische Oper, sondern die gesamte musikalische Romantik, da er alles, was dieselbe an neuen Elementen gezeitigt hat, das Schwelgen in der Sonderwirkung der Einzelharmonie und des Einzelrhythmus, die Ausbeutung der Klangfarben der Instrumente wie der Höhen- und Tiefenwirkungen für die Charakteristik, die Versenkung in motivische Kleinarbeit, in umfassendster Weise zur Mitwirkung herangezogen und selbständig weiter ausgebaut hat. Seine überragende Größe beruht darin, daß er es vermocht hat, diese Kleinkunst im Rahmen von Werken gewaltiger Dimensionen durchzuführen. Aber die reine Instrumentalmusik steht auch nach Wagner in ihrer Wirkung unerschüttert da und wird voraussichtlich nur bleibenden Gewinn aus dieser Phase der Entwickelung der Vokalmusik so gut wie aus früheren davontragen, wenn auch nicht durch einfache Nachbildung der Diktion Wagners, die sich wenigstens bis jetzt nicht als wirklich befruchtend erwiesen hat. Den Weg zur Gewinnung neuer Werte, zur Verjüngung der nervös überreizten Gegenwart durch das Bad im Gesundbrunnen einer starken Vergangenheit hat Brahms gewiesen. Auch die Oper wird diesen Weg zu finden wissen, wenn der Rechte kommt, der ihn zu gehen den Beruf hat.

Anhang (§ 113—120).

Übersicht über die bedeutenderen Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts.

§ 113. Deutsche (vgl. II², S. 500 ff.)
(einschließlich Österreicher, Schweizer und Holländer).

Vincentius Lübeck, geb. 1654 zu Paddingbüttel bei Bremen, gest. 9. Febr. 1740 zu Hamburg. »Klavierübung« (1728).

Georg Reutter (Vater), geb. 1656 zu Wien, gest. 29. Aug. 1738 das. (1725 Hofkapellmeister). Opern, Kantaten, Kirchenmusik.

Christian Friedrich Witt, geb. ca. 1660 zu Altenburg, gest. 13. April 1716 das. als Herzogl. Kapellmeister. Gediegene Instrumentalwerke; Orgel-Passacaglia *D*-moll (irrtümlich als Werk Seb. Bachs gedruckt).

Johann Joseph Fux, geb. 1660 zu Hirtenfeld (Steiermark), gest. 14. Febr. 1741 zu Wien (1715 Hofkapellmeister). Kirchenmusik, ital. Opern, Instrumentalwerke, »Gradus ad Parnassum« (1725).

Franz Xaver Anton Murschhauser, geb. 1663 zu Zabern, gest. 6. Jan. 1738 zu München. Kirchenmusik, Orgelwerke (DTB. XVIII), »Hohe Schule der Komposition« (1. Teil 1721 [durch Matthesons Melopoetische Lichtscheere abgetan]).

Heinrich von Weißenburg (*Henricus de Albicastro*), Instrumentalwerke (Op. 1—7 um 1700).

Pantaleon Hebenstreit, geb. 1669 zu Eisleben, gest. 15. Novbr. 1750 zu Dresden. 1705 reisender Virtuos auf dem Pantalon (Zimbalon), das den Anstoß zur Erfindung des Pianoforte gab.

Johann Kaspar Schürmann, geb. ca. 1672, gest. 25. Febr. 1751 zu Wolfenbüttel als Hofkapellmeister. Deutsche Opern, Kirchenmusik, Kantaten.

Reinhard Keiser, geb. 12. Jan. 1674 zu Teuchern b. Weißenfels, gest. 12. Sept. 1739 zu Hamburg. Deutsche Opern, Oratorien, Kantaten, Kirchenmusik.

Johann Augustin Kobelius, geb. 21. Febr. 1674 zu Wählitz b. Halle, gest. 17. Aug. 1731 zu Weißenfels als Hofkapellmeister. Deutsche Opern, Instrumentalwerke, Kirchenmusik.

Friedrich Ehrhard Niedt, geb. 1674 zu Jena, gest. 1717 zu Kopenhagen, Theoretiker (»Musikalische Handleitung«, 1700—1717, 3 Teile), Suiten für 3 Oboen mit B. c.

E. Christian Hesse, geb. 14. April 1676 zu Großgottern (Thüringen), gest. 16. Mai 1762 zu Darmstadt, berühmter Gambist u. Komponist für Gambe.

Johann Dismas Zelenka, geb. 16. Okt. 1679 zu Lannowicz (Böhmen), gest. 22. Dez. 1745 zu Dresden als Hof-Kirchenkomponist. Kirchenmusik, Oratorien, Kantaten, Instrumentalmusik.

Johann Christian Schiefferdecker, geb. 10. Nov. 1679 zu Teuchern bei Weißenfels, gest. im April 1732 zu Lübeck als Organist der Marienkirche. Deutsche Opern, Kirchenkantaten.

Nikolaus Franz Haym (*Aimo*), geb. 1679 von deutschen Eltern zu Rom. gest. 11. Aug. 1729 zu London. Opern und Operntexte (für Händel).

Gottfried Grunewald, geb. ca. 1680, gest. 19. Dez. 1739 als Vizekapellmeister zu Darmstadt. Deutsche Opern (für Hamburg), Klavierpartiten.

Kaspar Schweitzelsperger, geb. ca. 1680 (in Koburg u. Durlach). Französ. Ouvertüren; deutsche Opern.

Georg Philipp Telemann, geb. 14. März 1681 zu Magdeburg, gest. 25. Juni 1767 zu Hamburg als Stadtmusikdirektor. Kirchenmusik, Oratorien, deutsche Opern, Kantaten, Instrumentalwerke aller Art in Menge.

Johann Mattheson, geb. 28. Sept. 1681 zu Hamburg, gest. 17. April 1764 das., hochbedeutender Schriftsteller und Theoretiker. Oratorien, deutsche Opern, Kantaten, Instrumentalwerke.

Valentin Rathgeber, geb. 3. April 1682 zu Oberelsbach, gest. 2. Juni 1750 zu Kloster Banz (Franken), O. S. B. Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Johann David Heinichen, geb. 17. April 1683 zu Krössuln b. Weißenfels, gest. 16. Juli 1729 zu Dresden als Hofkapellmeister. Kirchenmusik, Kantaten, Instrumentalwerke, Opern, »Generalbaßschule« (1711 [1728]).

Meinrad Spieß, geb. 24. Aug. 1683 zu Honsolgen (Schwaben), gest. 12. Juli 1761 als Prior des Benediktinerklosters Yrsee. Kirchenmusik, Triosonaten. »Musikalischer Traktat« (1746).

Bohuslav Czernohorsky (*Padre Boemo*), geb. 26. Febr. 1684 zu Nimburg (Böhmen), gest. 2. Juli 1740 zu Graz, berühmter Lehrer. Nur wenig Kirchenmusik erhalten.

Johann Gottfried Walther, geb. 18. Sept. 1684 zu Erfurt, gest. 23. März 1748 zu Weimar als Stadtorganist. Gediegene Orgel-Choralarbeiten, »Musikalisches Lexikon« (1732).

Georg Friedrich Händel, geb. 23. Febr. 1685 zu Halle a. S., gest. 14. April 1759 zu London.

Johann Sebastian Bach, geb. 21. März 1685 zu Eisenach, gest. 28. Juli 1750 zu Leipzig.

Ernst Galliard, geb. 1687 zu Celle, gest. 1749 zu London als Kgl. Kapellmeister. Bühnenmusiken, Anthems, Kantaten, Instrumentalwerke, theoretische Schriften.

Johann Adam Birckenstock, geb. 19. Febr. 1687 zu Alsfeld (Hessen), gest. 26. Febr. 1733 zu Eisenach als Herzogl. Kapellmeister, bedeutender Violinist und Violinkomponist.

Christoph Graupner, geb. 22. Febr. 1687 zu Hartmannsdorf (Sachsen), gest. 10. Mai 1760 zu Darmstadt als Hofkapellmeister. Deutsche Opern, Sinfonien, franz. Ouvertüren, Konzerte, Triosonaten, Klaviersuiten.

Johann Georg Pisendel, geb. 26. Dez. 1687 zu Karlsburg, gest. 25. Nov. 1755 zu Dresden als Konzertmeister, bedeutender Violinist. Nur wenig Instrumentalmusik erhalten.

Johann Friedrich Fasch, geb. 15. April 1688 zu Buttelstädt bei Weimar, gest. 5. Dez. 1758 als Kapellmeister zu Zerbst. Geniale Instrumentalwerke, Kirchenmusik.

Gottfried Heinrich Stölzel, geb. 13. Jan. 1690 zu Grünstädtl (Sachsen), gest. 27. Nov. 1749 zu Gotha als Hofkapellmeister. Kirchenmusik, Oratorien, deutsche Opern, Instrumentalwerke.

Gottlieb Muffat (Sohn), geb. im April 1690 zu Passau, gest. 10. Dez. 1770 zu Wien als Hoforganist. Gediegene Orgel- und Klavierwerke.

Christoph Förster, geb. 30. Nov. 1693 zu Bebra (Thüringen), gest. 6. Dez. 1745 zu Rudolstadt als Hofkapellmeister. Gediegene Instrumentalwerke, Kirchenmusik.

Daniel Gottlieb Treu (*Fedele*), geb. 1695 zu Stuttgart, gest. 7. Aug. 1749 zu Breslau. Violinist und Opernkomponist.

Gregor Joseph Werner, geb. 1695, gest. 3. März 1766 zu Eisenstadt (Haydns Vorgänger als fürstl. Esterhazyscher Kapellmeister). Sonaten, Sinfonien.

Christian Ferdinand Abel, 1715—1737 Hofgambist in Köthen.

Konrad Friedrich Hurlebusch, geb. 1696 zu Braunschweig, gest. 16. Dez. 1765 zu Amsterdam. Lieder (Oden), Instrumentalwerke, Kantaten, Opern.

Johann Joachim Quantz, geb. 30. Jan. 1697 zu Oberscheden (Hannover), gest. 12. Juli 1773 zu Potsdam, berühmter Flötenmeister und Flötenkomponist. »Flötenschule« (1752 u. ö.).

Johann Adolf Hasse, geb. 25. März 1699 zu Bergedorf (Hamburg), gest. 16. Dez 1783 zu Venedig (1731—1763 Hofkapellmeister in Dresden). Ital. Opern, Kirchenmusik, Oratorien, Instrumentalwerke.

Johann Gottlieb Graun, geb. 1699 zu Wahrenbrück, gest. 27. Okt. 1771 zu Berlin als Kgl. Konzertmeister. Gediegene Instrumentalmusik.

Johann Zach, geb. 1699 zu Czelakowicz (Böhmen), gest. 1773 zu Bruchsal (geistig gestört). Orchesterwerke, Kammermusik, Kirchenmusik.

Christoph Gottlieb Schröter, geb. 19. Aug. 1699 zu Hohnstein (Sachsen), gest. im Novbr. 1782 zu Nordhausen. Kirchenmusik, Instrumentalwerke theoretische Schriften.

Johann Christian Hertel, geb. 1699 zu Öttingen, gest. im Okt. 1754 zu Strelitz. Gute Instrumentalwerke.

Johann Melchior Molter, um 1733 Baden-Durlachischer Kapellmeister. Viele Instrumentalwerke.

Gottlob Harrer, der Nachfolger J. Seb. Bachs als Thomaskantor, gest. 10. Juni 1755 zu Leipzig. Instrumentalwerke, auch Kirchenmusik.

Johann Joachim Agrell, geb. 1. Febr. 1701 zu Löth (Ostgotland), gest. 19. Jan. 1765 zu Nürnberg. Sinfonien, Klavierkonzerte, Sonaten.

Karl Heinrich Graun, geb. 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück, gest. 8. Aug. 1759 zu Berlin als Hofkapellmeister. Deutsche und ital. Opern, Kantaten, Kirchenmusik, Oratorien (»Der Tod Jesu« 1755), Instrumentalwerke.

Franz Anton Maichelbeck, geb. 1702 zu Reichenau (Böhmen), gest. 14. Juni 1750 zu Freiburg i. B. Gute Klaviermusik.

Johann Ernst Eberlin, geb. 27. März 1702 zu Jettingen (bayr. Schwaben), gest. 21. Juni 1762 zu Salzburg als Kapellmeister. Kirchenmusik.

Georg Andreas Sorge, geb. 21. März 1703 zu Mellenbach (Schwarzburg) gest. 4. April 1778 zu Lobenstein. Theoretiker (»Vorgemach musikalischer Komposition« 1745—1747, 3 Teile). Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Franz Tuma, geb. 2. Okt. 1704 zu Costelec (Böhmen), gest. 30. Jan. 1774 zu Wien. Kirchenmusik.

Johann Peter Kellner, geb. 24. Sept. 1705 zu Gräfenroda, gest. das. nach 1785. Orgel- und Klavierwerke, Kirchenmusik.

Georg Neruda, geb. 1707 zu Rossicz (Böhmen), gest. 1780 als Konzertmeister zu Dresden, Instrumentalwerke.

Karl Hoeckh, geb. 22. Jan. 1707 zu Ebersdorf b. Wien, gest. 1772 zu Zerbst als Konzertmeister. Instrumentalwerke.

Georg Reutter (Sohn), geb. im April 1708 zu Wien, gest. 11. März 1772 das. als Hofkapellmeister. Kirchenmusik, ital. Opern.

Johann Adolf Scheibe, geb. 1708 zu Leipzig, gest. 22. April 1776 zu Kopenhagen als Hofkapellmeister, bedeutender Schriftsteller und fruchtbarer Komponist.

Josef Riepel, geb. 1708 zu Horschlag (Ober-Österreich), gest. 23. Okt. 1782 zu Regensburg. Wertvolle theoretische Schriften, Instrumentalwerke, Kirchenmusik.

Johann Gottlieb Janitzsch, geb. 19. Juni 1708 zu Schweidnitz, gest. 1763 zu Berlin. Gute Instrumentalwerke, auch Kantaten u. a.

P. Marianus Königsperger, geb. 4. Dez. 1708 zu Roding (Oberpfalz), gest. 9. Okt. 1769 im Benediktinerkloster Prüfening. Kirchenmusik mit Instrumenten, Sinfonien, 4st. Sonaten, Klavierwerke.

Georg Tzarth, geb. 1708 zu Hochten b. Deutschbrod (Böhmen), gest. 1778 zu Mannheim, Violinist. Instrumentalwerke.

Georg Gebel jr., geb. 25. Okt. 1709 zu Brieg, gest. 24. Sept. 1753 zu Rudolstadt als Kapellmeister. Kirchenmusik und Instrumentalwerke.

Franz Benda, geb. 25. Nov. 1709 zu Altbenatky (Böhmen), gest. 7. März 1786 zu Potsdam als Konzertmeister. Wertvolle Violinkompositionen.

Franz Xaver Richter, geb. 1. Dez. 1709 zu Holleschau (Mähren), gest. 12. Sept. 1789 zu Straßburg als Münsterkapellmeister.

Christoph Schaffrath, geb. 1709 zu Hohnstein a. d. Elbe, gest. 17. Febr. 1763 zu Berlin. Gute Instrumentalwerke.

Wilhelm Friedemann Bach, geb. 22. Nov. 1710 zu Weimar, gest. 1. Juli 1784 zu Berlin.

Johann Georg Röllig, geb. 1710 zu Berggießhübel, gest. 29. Sept. 1790 zu Zerbst als Hofkapellmeister. Instrumentalwerke.

Johann Nikolaus Tischer, 1731—1776 Organist zu Schmalkalden, Schüler Seb. Bachs. Franz. Ouvertüren, Suiten.

Lorenz Mizler, geb. 25. Juli 1711 zu Heidenheim (Württemberg), gest. im März 1778 zu Warschau. Kritiker und theoret. Schriftsteller.

Ignaz Holzbauer, geb. 17. Sept. 1711 zu Wien, gest. 7. April 1783 zu Mannheim. Instrumentalwerke, Opern, Messen.

Johann Christoph Schmid (John Christopher Smith), geb. 1712 zu Ansbach, gest. 3. Okt. 1795 zu Bath (Händels Amanuensis). Opern, Oratorien, Bühnenmusiken.

Christian Friedrich Schale, geb. 1713 zu Brandenburg, gest. 2. März 1800 zu Berlin. Instrumentalwerke.

Gottfried August Homilius, geb. 2. Febr. 1713 zu Rosenthal (Sachsen), gest. 5. Juni 1785 zu Dresden als Kantor der Kreuzschule. Kirchenmusik.

Johann Ludwig Krebs, geb. 10. Febr. 1713 zu Buttelstädt b. Weimar, gest. Anfang Januar 1780 zu Altenburg, Schüler Seb. Bachs. Gute Instrumentalwerke.

Karl Philipp Emanuel Bach, geb. 8. März 1714 zu Weimar, gest. 14. Dez. 1788 zu Hamburg.

Christoph Wilibald Gluck, geb. 2. Juli 1714 zu Erasbach, gest. 15. Nov. 1787 zu Wien.

Georg Christoph Wagenseil, geb. 15. Jan. 1715 zu Wien, gest. 1. März 1777 das. Instrumentalwerke, Opern.

Johann Friedrich Doles, geb. 23. April 1715 zu Steinbach-Hallenberg, gest. 8. Febr. 1797 zu Leipzig. Vokalmusik.

Joseph Seeger, geb. 21. März 1716 zu Rzepin (Böhmen), gest. 22. April 1782 zu Prag. Kirchenmusik, Orgelwerke.

Johann Stamitz, geb. 19. Juni 1717 zu Deutschbrod (Böhmen), gest. 27. März 1757 als Direktor der Kammermusik zu Mannheim.

Georg Matthias Monn, geb. 1717 in Nieder-Österreich, gest. 3. Okt. 1750 zu Wien. Gute Instrumentalwerke.

Christoph Nichelmann, geb. 13. Aug. 1717 zu Treuenbrietzen, gest. 20. Juli 1762 zu Berlin. Schrift »Die Melodie« (1755), Lieder, Klavierstücke.

Placidus von Camerloher, geb. 9. Aug. 1718 zu Murnau (Ober-Bayern), gest. 21. Juli 1782 zu Freising. Instrumentalwerke.

Joseph Aloys Schmittbauer, geb. 8. Nov. 1718 zu Bamberg, gest. 24. Okt 1809 zu Karlsruhe als Hofkapellmeister. Instrumentalwerke, Kirchenmusik.

Friedrich Wilhelm Marpurg, geb. 21. Nov. 1718 zu Seehof (Altmark), gest. 22. Mai 1795 zu Berlin, Theoretiker (»Abhandlung von der Fuge« 1753 bis 1754) und Kritiker (»Beyträge« 1754 ff.). Lieder. Klaviersachen.

Johann Heinrich Rolle, geb. 23. Dez. 1718 zu Quedlinburg, gest. 29. Dez. 1785 zu Magdeburg. Kirchenmusik.

Leopold Mozart, geb. 14. Nov. 1719 zu Augsburg, gest. 28. Mai 1787 als Vizekapellmeister zu Salzburg. »Violinschule« (1756), Instrumentalwerke, auch Oratorien, Opern und Kantaten.

Christian Gottfried Krause, geb. 1719 zu Winzig, gest. 21. Juli 1770 zu Berlin (Haupt der Berliner Liederschule).

Johann Friedrich Agricola, geb. 4. Jan. 1720 zu Dobitschen (Altenburg), gest. 1774 zu Berlin, Schriftsteller. Lieder, Psalmen.

Martin Gerbert, geb. 12 Aug. 1720 zu Horb a. Neckar, gest. 13. Mai 1793 als Fürstabt des Benediktinerklosters St. Blasien. Musikhistoriker.

Karl Adolf Kunzen, geb. 22. Sept. 1720 zu Wittenberg, gest. 1781 zu Lübeck. Lieder, Sonaten.

Johann Gottfried Müthel, geb. 1720 zu Mölln (Lauenburg), gest. nach 1790 zu Riga. Gediegene Klavierwerke, Lieder.

Johann Samuel Endler, gest. 23. April 1762 als Hofkapellmeister zu Darmstadt. Französ. Ouvertüren.

Ludwig Köhler in Weißenburg. Violinsonaten mit obl. Klavier (1756).

Joh. Philipp Kirnberger, geb. 24. April 1721 zu Saalfeld, gest. 27. Juli 1783 zu Berlin. »Die Kunst des reinen Satzes« (1774—1779). Auch Komponist.

Franz Asplmayr, geb. 1721, gest. 29. Juli 1786 zu Wien. Instrumentalmusik Singspiele.

Johann Ernst Bach, geb. 1722 zu Eisenach, gest. 28. Jan. 1777 das. Lieder.

Wilhelm Gottfried Enderle, geb. 21. Mai 1722 zu Bayreuth, gest. 18. Febr. 1790 zu Darmstadt als Konzertmeister. Instrumentalwerke.

Georg Benda, geb. 30. Juni 1722 zu Altbenatky (Böhmen), gest. 6. Nov. 1795 zu Köstritz. Melodramen (»Ariadne auf Naxos« 1775), Singspiele, Instrumentalwerke.

Johann Philipp Sack, geb. 1722 zu Harzgerode, gest. 1763 zu Berlin. Lieder und Klavierstücke.

Florian Leopold Gaßmann, geb. 3. Mai 1723 zu Brüx (Böhmen), gest. 21. Jan. 1774 zu Wien als Hofkapellmeister. Opern, Kirchenmusik.

[Baron] Melchior Grimm, geb. 26. Dez. 1723 zu Regensburg, gest. 18. Dez. 1807 zu Gotha. Ästhetischer Schriftsteller (»Correspondance litteraire«, Berichte aus Paris 1753—1790).

Maria Antonia, Kurfürstin von Sachsen, geb. Prinzessin von Bayern (Ermelinda Talea), geb. 18. Juli 1724 zu München, gest. 23. April 1780 zu Dresden. Ital. Opern.

Johann Georg Lang, geb. 1724 in Böhmen, gest. nach 1794, Klavierkonzerte und Klavier-Ensemblemusik.

Christlieb Siegmund Binder, geb. 1724, gest. 1789 zu Dresden. Klaviersonaten und Klavier-Ensemblemusik.

Karl Friedrich Abel, geb. 1725 zu Köthen, gest. 20. Juni 1787 zu London, Schüler Seb. Bachs. Gute Instrumentalwerke.

Joseph Anton Steffan, geb. 14. März 1726 zu Copidano (Böhmen), gest. ca. 1800 zu Wien. Lieder.

Joseph Starzer, geb. 1726 zu Wien, gest. 22. April 1787 das. Ballette, Singspiele, Instrumentalwerke.

Johann Ernst Hartmann, geb. 24. Dez. 1726 zu Großglogau, gest. 21. Okt. 1793 zu Kopenhagen als Konzertmeister, Großvater von Joh. Peter Emil Hartmann (s. § 120 [Skandinavier]).

Georg Simon Löhlein (*Lelei*), geb. 1727 zu Neustadt a. d. Heide, gest. 1782 zu Danzig. »Klavierschule« (1765—1781), »Violinschule« (1774), Instrumentalwerke.

Johann Wilhelm Hertel, geb. 9. Okt. 1727 zu Eisenach, gest. 14. Juni 1789 zu Schwerin. Gute Instrumentalwerke, Oratorien.

Friedrich Hartmann Graf, geb. 1727 zu Rudolstadt, gest. 19. Aug. 1795 zu Augsburg. Gute Instrumentalwerke.

Johann Adam Hiller, geb. 25. Dez. 1728 zu Wendisch Ossig b. Görlitz, gest. 16. Juni 1804 zu Leipzig, bedeutender Musikschriftsteller. Singspiele, Lieder, Instrumentalwerke.

Karl Gottlieb Richter, geb. 1728 zu Berlin, gest. 1809 zu Königsberg. Klavierkonzerte.

Anton Filtz, geb. ca. 1730 (in Böhmen?), gest. schon 1760 zu Mannheim. Instrumentalwerke.

Franz Beck, geb. 1730 zu Mannheim, gest. 31. Dez. 1809 zu Bordeaux. Instrumentalwerke, französ. Opern, Stabat mater.

Johann Schobert, geb. ca. 1730 in Schlesien, gest. 28. Aug. 1767 zu Paris. Bahnbrecher der Klavier-Ensemblemusik (vor 1760 in Straßburg).

Leonti Honauer, Zeitgenosse und Freund Schoberts. Klavier-Ensemblemusik.

Johann Friedrich Daube, geb. ca. 1730, gest. 19. Sept. 1797 zu Augsburg. »Generalbaß in drei Akkorden« (1756).

Friedrich Schwindl, geb. ca. 1730 in Schlesien, gest. 10. Aug. 1786 zu Karlsruhe. Flache Instrumentalwerke in Menge.

Leopold Hoffmann, geb. ca. 1730 zu Wien, gest. 17. Marz 1793 das. als Domkapellmeister. Instrumentalwerke.

Anton Lidl, gest. 1789 zu Wien, Barytonspieler. Streichquartette.

Florian Deller, geb. ca. 1730 in Württemberg, gest. 1774 zu München. Ballette, Singspiele, Instrumentalmusik.

Valentin Röser, um 1760 in Monaco. Instrumentalwerke (Nachahmer von Stamitz), Klaviersonaten nach Stamitzschen Werken.

Christian Cannabich, geb. 1731 zu Mannheim, gest. 22. Febr. 1798 zu Frankfurt a. M. als Münchener Kammermusikdirektor. Instrumentalwerke, Opern, Ballette.

Johann Christian Kittel, geb. 18. Febr. 1732 zu Erfurt, gest. 18. Mai 1809 das., geschätzter Orgellehrer.

Joseph Haydn, geb. 1. April 1732 zu Rohrau a. d. Leitha, gest. 31. Mai 1809 zu Wien.

Johann Christoph Friedrich Bach, geb. 21. Juni 1732 zu Leipzig, gest. 26. Jan. 1795 zu Bückeburg als Hofkapellmeister. Oratorien, Instrumentalwerke.

Ignaz von Beecke, geb. 28. Okt. 1733 zu Wimpfen i. Thal, gest. 2. Jan. 1803 zu Wallerstein, Klavierspieler. Gute Klaviermusik, Singspiele.

Christian Heinrich Müller, geb. 10. Okt. 1734 zu Halberstadt, gest. 29. Aug. 1782 das. Vierhändige Klaviersonaten.

Christian Gotthilf Tag, geb. 1735 zu Bayerfeld (Sachsen), gest. 19. Juli 1811 zu Niederzwönitz b. Zwickau. Kirchenmusik, Orgelwerke.

Johann Baptist Wendling, 1754—1700 Flötist der Mannheimer, bzw. Münchener Kapelle. Flötenkompositionen.

Ernst Wilhelm Wolf, geb. 1735 zu Großheringen, gest. 7. Dez. 1792 als Hofkapellmeister zu Weimar. Singspiele, Orchesterwerke, Kammermusik.

Franz Adam Veichtner, Schüler von Riepel und Franz Benda, Konzertmeister zu Königsberg und Mitau. Instrumentalwerke.

Johann Christian Bach, geb. (getauft 7. Sept.) 1735 zu Leipzig, gest. 1. Jan. 1782 zu London.

Johann Gottfried Eckardt, geb. ca. 1735 zu Augsburg, gest. Ende Aug. 1809 zu Paris, Klavierspieler. Gute Klaviermusik.

Johann Georg Albrechtsberger, geb. 3. Febr. 1736 zu Klosterneuburg, gest. 7. März 1809 zu Wien, geschätzter Kompositionslehrer (»Anweisung zur Komposition« 1790). Viel Kirchenmusik und Instrumentalwerke.

Ignaz Fränzl, geb. 3. Juni 1736 zu Mannheim, gest. 1811 das., Violinist. Instrumentalwerke.

Anton Schweitzer, geb. 1737 zu Koburg, gest. 23. Nov. 1787 zu Gotha. Opern (Wielands »Alceste« 1773).

Joseph Mysliweczek (*Venatorini*), geb. 9. März 1737 zu Prag, gest. 4. Febr. 1781 zu Rom. Italienische Opern, Instrumentalwerke.

Johann Michael Haydn (Bruder), geb. 14. Sept. 1737 zu Rohrau, gest. 10. Aug. 1806 zu Salzburg. Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Christian Friedrich Daniel Schubart, geb. 13. April 1739 zu Sontheim (Schwaben), gest. 10. Okt. 1791 zu Stuttgart. Unbedeutende Kompositionen und unselbständige Schriften über Musik.

Jakob Christian Michael Wiederkehr, geb. 28. April 1739 zu Straßburg, gest. im April 1823 zu Paris. Viele Instrumentalwerke.

Johann Baptist Wanhal (Vanhall), geb. 12. Mai 1739 zu Neu-Nechanitz (Böhmen), gest. 26. Aug. 1813 zu Wien. Viele flache Instrumentalwerke, Kirchenmusik.

Friedrich Wilhelm Rust, geb. 6. Juli 1739 zu Wörlitz b. Dessau, gest. 28. März 1796 zu Dessau. Violinsonaten, Klaviersonaten.

Karl Ditters (von Dittersdorf), geb. 2. Nov. 1739 zu Wien, gest. 24. Okt. 1799 zu Neuhof (Böhmen). Singspiele (»Doktor und Apotheker« 1786), Sinfonien, Kammermusik, Kirchenmusik.

Ernst Eichner, geb. 9. Febr. 1740 zu Mannheim, gest. 1777 zu Potsdam. Sinfonien, Trios mit obl. Klavier, Quartette.

Anton Kammel, geb. ca. 1740 zu Hanna (Böhmen), gest. ca. 1788 (London?). Flache Instrumentalwerke in Menge.

Johann Gottfried Schwanberg, geb. 28. Dez. 1740 zu Wolfenbüttel, gest. 5. April 1804 zu Braunschweig als Hofkapellmeister, Schüler Hasses. Opern, Instrumentalwerke.

Christoph Schetky, geb. 1740 zu Darmstadt, gest. 1773 zu Edinburg, Cellist (Schüler von Filtz). Instrumentalwerke.

Johann André, geb. 28. März 1741 zu Offenbach, gest. 18. Juni 1799 das. Singspiele, Lieder.

Johann Gottlieb Naumann, geb. 17. April 1741 zu Blasewitz (Dresden), gest. 23. Okt. 1801 zu Dresden als Hofkapellmeister. Italienische Opern, Oratorien, Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Johann Paul Ägidius Schwarzendorf (*Martini il Tedesco*), geb. 1. Sept. 1741 zu Freistadt (Pfalz), gest. 10. Febr. 1816 zu Paris als Musikintendant. Franz. Opern, Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Wenzel Pichl, geb. 25. Sept. 1741 zu Bechin (Böhmen), gest. 23. Jan. 1805 zu Wien. Intrumentalwerke in Menge, Kirchenmusik.

Georg Anton Kreußer, geb. 1743 zu Heidingsfeld (Franken), gest. nach 1800. Orchester- und Kammermusik.

Christian Ehregott Weinlig, geb. 30. Sept. 1743 zu Dresden, gest. 14. März 1813 das. Kirchenmusik, Kammermusik.

Marianne di Martinez, geb. 4. Mai 1744 zu Wien, gest. 13. Dez. 1812. das. Orchesterwerke, Oratorien, Motetten, Klavierwerke. Schülerin Haydns.

Johann Baptist Krumpholtz, geb. ca. 1745 zu Zlonitz (Böhmen), gest. 19. Febr. 1790 zu Paris, Harfenvirtuos und Komponist für Harfe.

Wilhelm Cramer (Vater), geb. 1745 zu Mannheim, gest. 5. Okt. 1799 zu London, bedeutender Violinist. Instrumentalwerke.

Karl Stamitz, geb. 7. Mai 1746 zu Mannheim, gest. 8. Nov. 1801 zu Jena (seit 1794 akademischer Konzertmeister). Sinfonien (auch konzertante), Konzerte, Kammermusik (auch mit obl. Klavier).

Harnack Otto Konrad Zinck, geb. 2. Juli 1746 zu Husum, gest. 15. Febr. 1832 zu Kopenhagen. Gute Klaviersonaten.

Ludwig Wenzel Lachnith, geb. 7. Juli 1746 zu Prag, gest. 3. Okt. 1820 zu Paris. Flache Instrumentalwerke.

Johann Wenzel Stich (*Punto*), geb. 1746 zu Zchuzicz (Böhmen), gest. 16. Febr. 1803 zu Prag, Hornvirtuos und Komponist für Horn.

Ernst Ludwig Gerber, geb. 29. Sept. 1746 zu Sondershausen, gest. 30. Juni 1819 das. »Histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler« (1791—1792), 2 Bde.) und »Neues histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler« (1812—1814, 4 Bde.).

Johann Wilhelm Häßler, geb. 29. März 1747 zu Erfurt, gest. 29. März 1822 zu Moskau. Gute Klaviermusik.

Johann Abraham Peter Schulz, geb. 31. März 1747 zu Lüneburg, gest. 10. Juni 1800 in Schwedt. »Lieder im Volkston« (1782—1785), Singspiele, Bühnenmusik, Klaviersachen, theoretische Schriften.

Franz Andreas Holly, geb. 1747 zu Böhmisch Luba, gest. 4. Mai 1783 zu Breslau. Singspiele.

Emanuel Aloys Förster, geb. 26. Jan. 1748 zu Neurath (österr. Schlesien), gest. 12. Nov. 1823 zu Wien, zu Beethoven überführende Kammermusikwerke.

Christian Gottlob Neefe, geb. 5. Febr. 1748 zu Chemnitz, gest. 26. Jan. 1798 zu Dessau. Singspiele, Lieder, Instrumentalwerke.

[Abt] Maximilian Stadler, geb. 7. Aug. 1748 zu Melk (Nieder-Österreich), gest. 8. Nov. 1833 zu Wien. Kirchenmusik, Orgel- und Klaviermusik.

Joseph Schuster, geb. 11. Aug. 1748 zu Dresden, gest. 24. Juli 1812 das. als Hofkapellmeister. Italienische und deutsche Opern, auch Kirchenmusik und Instrumentalwerke.

Pranz Seydelmann, geb. 8. Okt. 1748 zu Dresden, gest. 23. Okt. 1806 das. als Hofkapellmeister, Kirchenmusik, italienische Opern.

Johann Nikolaus Forkel, geb. 22. Febr. 1749 zu Meeder (Koburg), gest. 20. März 1818 zu Göttingen, verdienter Historiker, Kritiker und Bibliograph der Musik.

Georg Joseph Vogler, (Abt Vogler), geb. 15. Juni 1749 zu Würzburg, gest. 6. Mai 1814 zu Darmstadt, berühmter Lehrer. Deutsche, französ., ital., schwed., dänische Opern, Kirchenmusik, Instrumentalwerke, theoretische Schriften.

Heinrich Christoph Koch, geb. 10. Okt. 1749 zu Rudolstadt, gest. 12. März 1816 das., bedeutender Theoretiker (»Anleitung zur Komposition« 1782—1793, 3 Bde). »Musikalisches Lexikon« (1802, ohne Biographien).

Franz Anton Rößler (*Rosetti*), geb. 1750 zu Leitmeritz (Böhmen), gest. 30. Juni 1792 zu Ludwigslust. Sinfonien DTB. XII 1), Oratorien, Singspiele.

Daniel Gottlob Türk, geb. 10. Aug. 1750 zu Claußnitz b. Chemnitz, gest. 26. Aug. 1813 zu Halle a. S., geschätzter Lehrer. »Klavierschule« (1789).

Johann Franz Xaver Sterkel, geb. 3. Dez. 1750 zu Würzburg, gest. 12. Okt. 1817 das. Flache Instrumentalwerke.

Paul Winneberger, 1790 Wallersteinscher Hofmusikdirektor, gest. 8. Febr. 1821 zu Hamburg. Instrumentalwerke.

Karl David Stegmann, geb. 1751 zu Dresden, gest. 27. Mai 1826 zu Bonn. Singspiele, Instrumentalwerke.

Ferdinand Kauer, geb. 8. Jan. 1751 zu Klein Thaya (Mähren), gest. 13. April 1831 zu Wien. Singspiele (»Das Donauweibchen« 1796), Instrumentalwerke, Kirchenmusik.

Corona Schröter, geb. 14. Jan. 1751 zu Guben, gest. 23. Aug. 1802 zu Ilmenau, berühmte Sängerin und begabte Komponistin. 25 Gesänge (1786).

Karl Haack, geb. 18. Febr. 1751 zu Potsdam, gest. 28. Nov. 1819 das., Violinist, geschätzter Lehrer und Violinkomponist.

Nikolaus Joseph Hüllmandel, geb. 1751 zu Straßburg, gest. 1823 zu London, Schüler von Ph. Em. Bach. Wertvolle Klavier- und Ensemblemusik.

Karl Friedrich Cramer, geb. 7. März 1752 zu Quedlinburg, gest. 8. Dez. 1807 zu Paris, Musikschriftsteller. Sammelwerke »Flora«, »Polyhymnia«, »Magazin für Musik«.

Sebastien Erard (Ehrhard), geb. 5. April 1752 zu Straßburg, gest. 5. Aug. 1831 zu Paris, der Erfinder der Repetitionsmechanik des Pianoforte.

Justin Heinrich Knecht, geb. 30. Sept. 1752 zu Biberach, gest. das. 1. Dez. 1817 (Schüler Voglers), extremster Vertreter des Generalbaßschematismus. Instrumentalwerke.

Johann Friedrich Reichardt, geb. 25. Nov. 1752 zu Königsberg (Preußen), gest. 27. Juni 1814 zu Giebichenstein b. Halle, bedeutender Schriftsteller. Opern, Kirchenmusik, Instrumentalwerke und vor allem Lieder.

Leopold Kotzeluch, geb. 9. Dez. 1752 zu Wellwarn (Böhmen), gest. 7. Mai 1818 zu Wien als Kammerkomponist. Instrumentalwerke, Opern, Oratorium.

Johann Gottfried Schicht, geb. 29. Sept. 1753 zu Reichenau b. Zittau, gest. 16. Febr. 1823 zu Leipzig als Thomaskantor. Oratorien, Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Anton Stamitz, geb. 1753 zu Mannheim, gest. ca. 1820 zu Paris, Violinist (Lehrer Kreutzers). Instrumentalwerke.

Anton Dimler, geb. 14. Okt. 1753 zu Mannheim, gest. ca. 1819 zu Wien. Singspiele, Instrumentalmusik.

Johann Schenk, geb. 30. Nov. 1761 zu Wiener-Neustadt, gest. 29. Dez. 1836 zu Wien. Singspiele (»Der Dorfbarbier« 1796).

Franz Anton Hoffmeister, geb. 1754 zu Rottenburg a. Neckar, gest. 9. Febr. 1812 zu Wien. Flache Instrumentalwerke, Singspiele.

Peter Winter, geb. 1754 zu Mannheim, gest. 17. Okt. 1825 zu München als Hofkapellmeister. Deutsche und italienische Opern, Instrumentalwerke, »Singschule«.

Anton Teyber, geb. 8. Sept. 1754 zu Wien, gest. 18. Nov. 1822 das. Kirchenmusik, Instrumentalwerke, Oratorium »Joas«.

Vincenz Maschek, geb. 5. April 1755 zu Zvikowetz (Böhmen), gest. 15. Nov. 1831 zu Prag. Orchesterwerke, Kammermusik, Opern, Stücke für Harmonika.

Joh. Georg Wunderlich, geb. 1755 zu Bayreuth, gest. 1819 zu Paris. Flötist und Flötenkomponist.

Christian Kalkbrenner (Vater), geb. 22. Sept. 1755 zu Minden (Westfalen), gest. 10. Aug. 1806 zu Paris, Dirigent und Theoretiker (französ. Ausgabe von Fr. X. Richters »Kompositionslehre« 1804). Instrumentalwerke.

Wolfgang Amadeus Mozart, geb. 27. Jan. 1756 zu Salzburg, gest. 5. Dez. 1791 zu Wien.

Joseph Preindl, geb. 30. Jan. 1756 zu Marbach (Nieder-Österreich), gest. 26. Okt. 1823 als Domkapellmeister zu Wien. Kirchenmusik.

August Friedrich Kollmann, geb. 1756 zu Engelbostel (Hannover), gest. 21. März 1829 zu London, Komponist und Theoretiker.

Johann Christoph Vogel, geb. 1756 zu Nürnberg, gest. 26. Juni 1788 zu Paris, Schüler Riepels, Nachfolger Glucks als Komponist franz. Opern (»Démophon« 1769). Instrumentalwerke.

Franz Teyber, geb. 15. Nov. 1756 zu Wien, gest. 22. Okt. 1810 das. Singspiele, Kirchenmusik, Lieder.

Ignaz Umlauf, geb. 1756 zu Wien, gest. 8. Juni 1796 das. Singspiele (»Die Bergknappen« 1778 zur Eröffnung des National-Singspiels).

Paul Wranitzky, geb. 30. Dez. 1756 zu Neureisch (Böhmen), gest. 28. Sept. 1808 zu Wien als Hofopernkapellmeister. Singspiele (»Oberon« 1790), Instrumentalwerke.

Ignaz Pleyel, geb. 1. Juni 1757 zu Ruppersthal b. Wien, gest. 14. Nov. 1831 zu Paris, Schüler Haydns, Instrumentalkomponist, Musikalienhändler und Pianofortefabrikant.

Christian Ludwig Dieter, geb. 13. Juni 1757 zu Ludwigsburg, gest. 1822 zu Stuttgart. Singspiele, Instrumentalwerke.

Joseph Gelinek, geb. 3. Dez. 1758 zu Selcz (Böhmen), gest. 13. April 1825 zu Wien. Flache Klaviermusik (Variationen).

Karl Friedrich Zelter, geb. 11. Dez. 1758 zu Petzow-Werder a. d. Havel, gest. 15. Mai 1832 zu Berlin, Komponist vieler Lieder Goethes, Briefwechsel mit Goethe, Begründer der ersten Liedertafel.

Franz Stanislaus Spindler, geb. 1759 zu Steingaden (Bayern), gest. 8. Sept. 1819 zu Straßburg als Münsterkapellmeister. Opern.

Friedrich Rellstab, geb. 27. Febr. 1759 zu Berlin, gest. 19. Aug. 1813 das. Singspiele, Kirchenmusik, kritische und ästhetische Schriften.

Joh. Christian Friedr. Häffner, geb. 2. März 1759 zu Oberschönau (Thür.), gest. 28. Mai 1833 zu Upsala. Bearbeitungen schwed. Lieder.

Franz Christoph Neubauer, geb. 1760 zu Horzin (Böhmen), gest. 11. Okt. 1795 zu Bückeburg. Orchesterwerke, Kammermusik.

Johann Rudolf Zumsteeg, geb. 10. Jan. 1760 zu Sachsenflur (Odenwald), gest. 27. Jan. 1802 zu Stuttgart als Hofkapellmeister. Balladen, Opern, Bühnenstücke.

Marianus Stecher, geb. 1760 zu Mannheim, gest. nach 1800 zu München. Orgel- und Klavierwerke (vierhändige Sonaten).

Franz Krommer, geb. 17. Mai 1760 zu Kamenitz (Mähren), gest. 8. Jan. 1831 zu Wien. Kammermusik, Orchesterwerke, Messen.

Bernhard Wenzel Stiastny, geb. 1760 zu Prag, gest. 1835 das. Cellist und Cellokomponist.

Anton Wranitzky, geb. 1761 zu Neureisch (Mähren), gest. 1819 zu Wien. Instrumentalwerke.

Johann Ladislaus Dussek, geb. 9. Febr. 1761 zu Tschaslau (Böhmen), gest. 20. März 1812 zu St. Germain (Paris), Pianist und Klavierkomponist. Kammermusik.

Joseph Augustin Gürrlich, geb. 1761 zu Münsterberg (Schlesien), gest. 27. Juni 1817 zu Berlin. Opern, Ballette, Klaviersachen, Lieder.

Karl Spazier, geb. 20. April 1761 zu Berlin, gest. 19. Jan. 1805 zu Leipzig, kritischer und ästhet. Schriftsteller (»Berlinische Musikalische Zeitung«). Lieder.

Friedrich Ludwig Ämilius Kunzen, geb. 24. Sept. 1761 zu Lübeck, gest. 28. Jan. 1817 zu Kopenhagen. Dänische und deutsche Opern (»Holger Danske« 1789), Lieder.

Karl Christian Agthe, geb. 16. Juni 1762 zu Hettstädt (Mansfeld), gest. 27. Nov. 1797 als Hoforganist zu Ballenstedt. Singspiele, Lieder, ein Ballett. Die 1774—1777 in Reval aufgeführten Singspiele sind wohl von einem älteren Verwandten (ein Joh. Friedrich Agthe war 1734 Kantor in Crossen).

Franz Tausch, geb. 26. Dez. 1762 zu Heidelberg, gest. 9. Febr. 1817 zu Berlin, Klarinettist und Komponist für Klarinette.

Karl Gottlieb Umbreit, geb. 9. Jan. 1763 zu Rehstedt (Thüringen), gest. 28. April 1829 das., Organist und Orgelkomponist. Choralbücher.

Franz Danzi, geb. 15. Mai 1763 zu Mannheim, gest. 13. April 1826 zu Karlsruhe als Hofkapellmeister. Opern, Instrumentalwerke.

Simon Mayr, geb. 14. Juni 1763 zu Mendorf (Bayern), gest. 2. Dez. 1845 zu Bergamo, Lehrer Donizettis. Ausschließlich italienische Opern, Oratorien und Kantaten.

Peter Ritter, geb. 2. Juli 1763 zu Mannheim, gest. 1. Aug. 1846 das. Singspiele, Kammermusik.

Franz Johann Stiastny, geb. 1764 zu Prag, gest. ca. 1820, Cellist und Cellokomponist.

Joseph Eybler, geb. 8. Febr. 1764 zu Schwechat (Wien), gest. 24. Juli 1846 zu Schönbrunn (Wien) als Hofkapellmeister. Gute Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Georg Christoph Großheim, geb. 1. Juli 1764 zu Kassel, gest. 1847. Klavier- und Orchesterstücke, Schulgesänge, feuilletonistischer Schriftsteller.

Christian Benjamin Uber, geb. 20. Sept. 1764 zu Breslau, gest. 1812 das. Singspiele, instrumentale Divertimenti.

Johann Mederitsch (genannt *Gallus*), geb. 1765 in Niemburg a. d. Elbe, gest. 1835 zu Lemberg. Instrumentalwerke, Singspiele.

Daniel Steibelt, geb. 1765 zu Berlin, gest. 20. Sept. 1823 zu Petersburg. Opern, flache Instrumentalwerke.

Friedrich Heinrich Himmel, geb. 20. Nov. 1765 zu Treuenbrietzen, gest. 8. Juni 1814 zu Berlin. Liederspiele (»Fanchon« 1804).

Franz Xaver Süßmayer, geb. 1766 zu Schwanenstadt (Ober-Österreich), gest. 17. Sept. 1803 zu Wien. Opern.

Joseph Weigl, geb. 28. März 1766 zu Eisenstadt, gest. 3. Febr. 1846 zu Wien als Hofkapellmeister. Opern (»Die Schweizerfamilie« 1809).

Bernhard Anselm Weber, geb. 18. April 1766 zu Mannheim, gest. 23. März 1821 zu Berlin als Kgl. Kapellmeister, Schüler Voglers. Opern.

Anton Eberl, geb. 13. Juni 1766 zu Wien, gest. 11. März 1807 das. Kammermusik, Orchesterwerke, Opern.

Ignaz Ladurner, geb. 1. Aug. 1766 zu Aldein (Tirol), gest. 4. März 1839 zu Massy, Pianist und Klavierkomponist.

Dionys Weber, geb. 9. Okt. 1766 zu Welchau (Böhmen), gest. 25. Dez. 1842 zu Prag, Schüler Voglers, Begründer des Prager Konservatoriums. Instrumentalwerke, Lehrbücher.

Friedrich Eck, geb. 1766 zu Mannheim, gest. ca. 1810 zu Bamberg, Violinist und Violinkomponist.

Franz Volkert, geb. 2. Febr. 1767 zu Friedland b. Bunzlau, gest. 22. März 1845 zu Wien. 150 Bühnenstücke, auch Instrumentalwerke.

Andreas Romberg, geb. 27. April 1767 zu Vechta b. Münster, gest. 10. Nov. 1821 in Gotha als Hofkapellmeister, Violinist. Chorwerke (»Das Lied von der Glocke«), Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Joseph Schnabel, geb. 24. Mai 1767 zu Naumburg am Queiß, gest. 16. Juni 1831 zu Breslau. Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Karl August Freiherr von Lichtenstein, geb. 8. Sept. 1767 zu Lahm (Franken), gest. 16. Sept. 1845 zu Berlin. Singspiele und Opern.

August Eberhard Müller, geb. 13. Sept. 1767 zu Northeim, gest. 3. Dez. 1817 als Hofkapellmeister zu Weimar. Instrumentalwerke, »Pianoforteschule« (1804).

Wenzel Müller, geb. 26. Sept. 1767 zu Tyrnau (Mähren), gest. 3. Aug. 1835 zu Baden (Wien). Zahllose Operetten, Zauberpossen usw.

Bernhard Romberg, geb. 11. Nov. 1767 zu Dinklage (Oldenburg), gest. 13. Aug. 1841 zu Hamburg, Cellist. Violoncellkompositionen.

Friedrich Adam Hiller (Sohn), geb. 1768 zu Leipzig, gest. 23. Nov. 1812 zu Königsberg. Singspiele, Instrumentalwerke.

Johann Friedrich Rochlitz, geb. 12. Febr. 1769 zu Leipzig, gest. 16. Dez. 1842 das., 1798—1818 Redakteur der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« (bis 1835 Mitarbeiter). »Für Freunde der Tonkunst« (1824—1832, 4 Bde.).

Johann Georg Lickl, geb. 11. April 1769 zu Kornneuburg (Nieder-Österreich), gest. 12. Mai 1843 zu Fünfkirchen. Komische Singspiele, Kirchenmusik, Kammermusik.

Joseph Elsner, geb. 29. Juni 1769 zu Grottkau (Schlesien), gest. 18. April 1854 zu Warschau als Direktor des Konservatoriums, berühmter Lehrer. Polnische Opern, Ballette, Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Christian Rinck, geb. 18. Febr. 1770 zu Elgersburg, gest. 7. Aug. 1846 zu Darmstadt, Organist und Orgelkomponist. Kirchenmusik.

Anton Reicha, geb. 27. Febr. 1770 zu Prag, gest. 28. Mai 1836 zu Paris, geschätzter Lehrer (»Traité de haute composition« 1824—1826, 2 Bde.). Viele Instrumentalwerke aller Art.

Georg Abraham Schneider, geb. 19. April 1770 zu Darmstadt, gest. 19. Jan. 1839 zu Berlin. Singspiele, Orchesterwerke, Kammermusik.

Peter Hänsel, geb. 29. Nov. 1770 zu Leipa (Schlesien), gest. 18. Sept. 1831 zu Wien. Viele Kammermusikwerke ohne tieferen Gehalt.

Ludwig van Beethoven, geb. 16. Dez. 1770 zu Bonn, gest. 26. März 1827 zu Wien.

Johann Baptist Cramer, geb. 24. Febr. 1771 zu Mannheim, gest. 16. April 1858 zu London, Schüler Clementis, bedeutender Pianist und Klavierpädagog. Etüden (Op. 50), Klavier-Ensemblewerke.

Michael Traugott Pfeiffer, geb. 10. Nov. 1771 zu Sulzfelden (Franken), gest. 1850 zu Aarau, Schulgesangspädagog.

Joseph Wölfl, geb. 1772 zu Salzburg, gest. 21. Mai 1812 zu London, gefeierter Pianist. Instrumentalwerke, Singspiele.

Karl Jakob Wagner, geb. 22. Febr. 1772 zu Darmstadt, gest. 25. Nov. 1822 das. Orchesterwerke, Kammermusik, Hornduette, Klaviersachen.

Gottlob Benedikt Bierey, geb. 25. Juli 1772 zu Dresden, gest. 5. Mai 1840 zu Breslau. Singspiele, Kantaten, Klaviersachen.

Louis Ferdinand, Prinz von Preußen, geb. 18. Nov. 1772 zu Friedrichsfelde (Berlin), gefallen 10. Okt. 1806 in der Schlacht bei Saalfeld. Gute Kammermusikwerke (herausg. von H. Kretzschmar).

Johann Philipp Christian Schulz, geb. 1. Feb. 1773 zu Langensalza (Thüringen), gest. 30. Jan. 1827 zu Leipzig als Gewandhauskapellmeister. Bühnenmusiken.

Hans Georg Nägeli, geb. 16. Mai 1773 zu Wetzikon (Zürich), gest. 26. Dez. 1836 zu Zürich, Begründer (1810) des Schweizerischen Männergesangs, Schulgesangspädagog.

Raphael Georg Kiesewetter, geb. 29. Aug. 1773 zu Holleschau (Mähren), gest. 1. Jan. 1850 zu Baden (Wien), verdienter Musikschriftsteller.

Franz Eck, geb. 1774 zu Mannheim, gest. 1804 zu Straßburg (geistig gestört), Violinvirtuos (Lehrer Spohrs).

A. Fr. Justus Thibaut, geb. 4. Jan 1774 zu Hameln, gest. 28. März 1840 zu Heidelberg, ästhetischer Schriftsteller (»Über Reinheit der Tonkunst« 1825).

Johann Wenzel Tomaschek, geb. 17. April 1774 zu Skutsch (Böhmen), gest. 3. April 1850 zu Prag. Kirchenmusik, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Autobiographie.

Wilhelm Sutor, geb. 1774 zu Edelstetten (Bayern), gest. 7. Sept. 1828 zu Linden (Hannover). Opern, Bühnenmusik.

Karl Traugott Zeuner, geb. 28. April 1775 zu Dresden, gest. 24. Jan. 1841 zu Paris, Pianist und Klavierkomponist. Kammermusik.

Fürst Anton Heinrich Radziwill, geb. 13. Juni 1775 zu Wilna, gest. 7. April 1833 zu Berlin. Musik zu »Faust«, Gesänge mit Gitarre, Männerchöre, Duette.

Anton André, geb. 6. Okt. 1775 zu Offenbach, gest. 6. April 1842 das. Komponist und Theoretiker.

Traugott Eberwein, geb. 27. Okt. 1775 zu Weimar, gest. 2. Dez. 1831 als Hofkapellmeister zu Rudolstadt. Instrumentalwerke, Singspiele (Texte von Goethe).

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, geb. 24. Jan. 1776 zu Königsberg, gest. 25. Juni 1822 zu Berlin, genialer Dichter und Komponist. Oper »Undine« (1816).

Ignaz von Seyfried, geb. 15. Aug. 1776 zu Wien, gest. 27. Aug. 1841 das., Schriftsteller. ca. 100 Bühnenwerke, Kirchenmusik, Oratorien, Orchesterwerke, Kammermusik.

Johann Bernhard Logier, geb. 9. Febr. 1777 zu Kassel, gest. 27. Juli 1846 zu Dublin, zeitweilig Sensation machender Musikpädagog (»System der Musikwissenschaft« 1827). Klavierkompositionen.

Ludwig Berger, geb. 18. April 1777 zu Berlin, gest. 16. Febr. 1839 das., Schüler Clementis, Pianist und Klavierkomponist.

Johann Baptist Gänsbacher, geb. 8. Mai 1778 zu Sterzing (Tirol), gest. 13. Juli 1844 als Hofkapellmeister zu Wien, Schüler Voglers. Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Sigismund Neukomm, geb. 10. Juli 1778 zu Salzburg, gest. 3. April 1858 zu Paris. Kirchenmusik, Oratorien, Orchester- und Kammermusik, Lieder.

Karl Friedrich Rungenhagen, geb. 27. Sept. 1778 zu Berlin, gest. 21. Dez. 1851 das. Opern, Oratorien, Kirchenmusik, Lieder, Kammermusik.

Johann Nepomuk Hummel, geb. 14. Nov 1778 zu Preßburg, gest. 17. Okt. 1837 als Hofkapellmeister zu Weimar, Schüler Mozarts, Pianist und Klavierkomponist. »Große Klavierschule« (1828), Orchesterwerke, Kirchenmusik.

Johann Heinrich Clasing, geb. im Jan. 1779 zu Hamburg, gest. 8. Febr. 1829 das. Opern, Oratorien, kirchliche Gesänge.

Gottfried Weber, geb. 1. März 1779 zu Freinsheim b. Mannheim, gest. 12. Sept. 1839 zu Kreuznach, Generalstaatsprokurator in Darmstadt, verdienter Theoretiker (»Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst« 1817 bis 1821, 3 Bde.).

Konr. Ludw. Dietrich Zinkeisen, geb. 3. Juni 1779 zu Hannover, gest. 28. Nov. 1838 zu Braunschweig. Orchesterwerke, Kammermusik.

Johann Baptist Schiedermayer, geb. 23. Juni 1779 zu Pfaffenmünster, gest. 6. Jan. 1840 zu Linz. Kirchenmusik, Singspiele, Instrumentalwerke.

August Ferdinand Häser, geb. 15. Okt. 1779 zu Leipzig, gest. 1. Nov. 1844 zu Weimar. Kirchenmusik, Orchesterwerke, Gesangs-Lehrwerke.

Friedrich Wilhelm Berner, geb. 16. Mai 1780 zu Breslau, gest. 9. Mai 1827 das., Organist. Kirchenmusik, theoretische Schulbücher.

Joseph Frölich, geb. 28. Mai 1780 zu Würzburg, gest. 5. Jan. 1862 das. Begründer der Kgl. Musikschule), Kirchenmusik, theoretische Schulwerke.

Theodor Weinlig, geb. 25. Juli 1780 zu Dresden, gest. 6. März 1842 zu Leipzig, Lehrer Richard Wagners. Magnificat, Singübungen.

Franz Clement, geb. 17. Nov. 1780 zu Wien, gest. 3. Nov. 1842 das., Violinist und Violinkomponist.

Konradin Kreutzer, geb. 22. Nov. 1780 zu Meßkirch (Baden), gest. 14. Dez. 1849 zu Riga. Opern (»Das Nachtlager von Granada« 1834, Musik zu Raimunds »Verschwender«), Instrumentalwerke.

Friedrich von Drieberg, geb. 10. Dez. 1780 zu Charlottenburg, gest. 21. Mai 1856 das. Wertlose Schriften über griechische Musik.

Michael Umlauf (Sohn), geb. 9. Aug. 1781 zu Wien, gest. 20. Juni 1842 das. Ballette, Opern, Kammermusik.

Anton Diabelli, geb. 6. Sept. 1781 zu Mattsee b. Salzburg, gest. 7. April 1858 zu Wien. Instruktive Klavierwerke, Orchesterwerke, Vokalwerke.

Joseph Drechsler, geb. 26. Mai 1782 zu Wällisch-Birken (Böhmen), gest. 27. Febr. 1852 zu Wien. Opern, Kirchenmusik, »Orgelschule«.

Friedrich Wollanck, geb. 3. Nov. 1782 zu Berlin, gest. 6. Sept. 1831 das. Orchesterwerke, Kammermusik, Kirchenmusik, Chorlieder, Lieder.

August Alexander Klengel, geb. 27. Jan. 1783 zu Dresden, gest. 22. Nov. 1852 das., Pianist (Schüler Clementis). Klavierkompositionen, Kanons und Fugen.

Johann Nep. von Poißl, geb. 15. Febr. 1783 zu Haukenzell (Bayern), gest. 17. Aug. 1865 zu München. Opern, Kirchenmusik.

Gottfried Wilhelm Fink, geb. 7. März 1783 zu Sulza (Thüringen), gest. 27. Aug. 1846 zu Leipzig (1827—1841 Redakteur der »Allg. Mus. Ztg.«), konservativer Theoretiker.

Friedrich Dotzauer, geb. 20. Juni 1783 zu Häselrieth (Hildburghausen), gest. 6. März 1860 zu Dresden, berühmter Cellist, Cellolehrer und Cellokomponist.

Graf Wenzel Robert Gallenberg (Gemahl der Gräfin Giulia Guicciardi), geb. 28. Dez. 1783 zu Wien, gest. 13. März 1839 zu Rom. Ballette.

Karl von Winterfeld, geb. 28. Jan. 1784 zu Berlin, gest. 19. Febr. 1852 das., verdienter Historiker.

Heinrich Joseph Bärmann, geb. 14. Febr. 1784 zu Potsdam, gest. 11. Juni 1847 zu München, Klarinettist und Klarinettenkomponist.

Ludwig Spohr, geb. 5. April 1784 zu Braunschweig, gest. 22. Okt. 1859 zu Kassel als Hofkapellmeister. Violinvirtuos und berühmter Lehrer. Opern, Instrumentalwerke.

Ferdinand Ries, geb. 29. Nov. 1784 zu Bonn, gest. 13. Jan. 1838 zu Frankfurt a. M. (1813—1824 in London). Instrumentalwerke Beethovenscher Epigonenschaft, Opern, Oratorien.

Konrad Matthias Berg, geb. 27. April 1785 zu Kolmar (Elsaß), gest. 13. Dez. 1852 zu Straßburg. Klavier- und Kammermusikwerke.

Friedrich Wieck, geb. 18. Aug. 1785 zu Pretzsch b. Wittenberg, gest. 6. Okt. 1873 zu Loschwitz (Dresden), Klavierpädagog. Schulwerke.

Friedrich Eugen Thurner, geb. 9. Dez. 1785 zu Mömpelgard, gest. 21. März 1827 zu Amsterdam, Oboist und Instrumentalkomponist.

Friedrich Schneider, geb. 3. Jan. 1786 zu Altwaltersdorf b. Zittau, gest. 23. Nov. 1853 als Hofkapellmeister zu Dessau, berühmter Lehrer. Oratorien, Chorgesänge, Lieder, Kammermusik.

Friedrich Kuhlau, geb. 11. Sept. 1786 zu Ülzen, gest. 12. März 1832 zu Lyngbye (Kopenhagen). Deutsche Opern, Kammermusik, Klavierwerke.

August Mühling, geb. 26. Sept. 1786 zu Raguhne, gest. 3. Febr. 1847 zu Magdeburg. Orgelwerke, Oratorien, Kirchenmusik, Männerchöre, Orchesterwerke.

Karl Maria von Weber, geb. 18. Dez. 1786 zu Eutin, gest. 5. Juni 1826 zu London.

Anton Schmid, geb. 30. Jan. 1787 zu Pihl (Böhmen), gest. 3. Juli 1857 zu Wien, verdienter Musikhistoriker (Gluck-Biographie).

Hieronymus Payer, geb. 15. Febr. 1787 zu Meidling (Wien), gest. im Sept. 1845 zu Wiedburg (Wien). Klavier- und Orgelwerke, Kirchenmusik.

Joseph Sellner, geb. 13. März 1787 zu Landau, gest. 17. Mai 1843 zu Wien, Oboevirtuos (»Schule«).

Friedrich Kalkbrenner, geb. 1788 auf der Reise zwischen Kassel und Berlin, gest. 10. Juni 1849 zu Enghien (Paris), Pianist, Klavierkomponist, Klavierpädagog (»Schule« 1830).

Kaspar Ett, geb. 5. Jan. 1788 zu Eresing (Bayern), gest. 16. Mai 1847 zu München. Kirchenmusik.

Aloys Schmitt, geb. 26. Aug. 1788 zu Erlenbach a. M., gest. 25. Juli 1866 zu Frankfurt a. M. Instruktive Klavierwerke, Kammermusik, Orchesterwerke, Opern.

Simon Sechter, geb. 11. Okt. 1788 zu Friedberg (Böhmen), gest. 10. Sept. 1867 zu Wien, Kompositionslehrer, auch Komponist.

Johann Peter Pixis, geb. 1788 zu Mannheim, gest. 22. Dez. 1874 zu Baden-Baden. Opern.

Friedrich Ernst Fesca, geb. 15. Febr. 1789 zu Magdeburg, gest. 24. Mai 1826 zu Karlsruhe. Kammermusik, Orchesterwerke, Opern, Kirchenmusik, Lieder.

Friedrich Silcher, geb. 27. Juni 1789 zu Schnaith (Württemberg), gest. 26. Aug. 1860 zu Tübingen, populärer Liederkomponist.

Joseph Mayseder, geb. 26. Okt. 1789 zu Wien, gest. 21. Nov. 1863 das., Violinist und Instrumentalkomponist.

Johann Schneider, geb. 28. Okt. 1789 zu Altgersdorf, gest. 13. April 1864 zu Dresden, Organist und berühmter Orgellehrer.

Ignaz Aßmayer, geb. 11. Febr. 1790 zu Salzburg, gest. 31. Aug. 1862 als Hofkapellmeister zu Wien. Oratorien.

Karl Czerny, geb. 20. Febr. 1791 zu Wien, gest. 15. Juli 1857 das., Pianist und Klavierpädagog. Flache Instrumentalwerke, aber gute Etüden für Klavier.

Jakob Meyerbeer, geb. 5. Sept. 1791 zu Berlin, gest. 2. Mai 1864 zu Paris, Schüler Voglers. Opern, Instrumentalwerke, Kirchenmusik, Chor- und Sologesänge mit Orchester.

Friedrich Wilhelm Grund, geb. 7. Okt. 1791 zu Hamburg, gest. 24. Nov. 1874 das., Begründer der »Singakademie« (1819). Orchesterstücke, Kammermusik, Opern.

Johann Gottlob Töpfer, geb. 4. Dez. 1791 zu Niederroßla (Thüringen) gest. 8. Juni 1870 zu Weimar, Organist und Orgelkomponist. Schriften über Orgelbau.

Peter Joseph von Lindpaintner, geb. 9. Dez. 1791 zu Koblenz, gest. 21. Aug. 1856 zu Nonnenhorn (Bodensee). Opern, Ballette, Kirchenmusik, Orchesterwerke, Kammermusik.

Johann Friedrich Schwencke, geb. 30. April 1792 zu Hamburg, gest. 28. Sept. 1852 das., Organist und Orgelkomponist. Kammermusik.

Moritz Hauptmann, geb. 13. Okt. 1792 zu Dresden, gest. 3. Jan. 1868 als Thomaskantor zu Leipzig, verdienter Theoretiker und berühmter Lehrer. Vokalkompositionen.

Bernhard Klein, geb. 6. März 1793 zu Köln, gest. 9. Sept 1832 zu Berlin, berühmter Lehrer. Oratorien, Kirchenmusik.

Franz Hünten, geb. 26. Dez. 1793 zu Koblenz, gest. 22. Febr. 1878 das., Modekomponist für Klavier.

Franz Thaddäus Blatt, geb. 1793 zu Prag, gest. das. (Todesjahr nicht bekannt), Klarinettenvirtuos und -Komponist (»Schule« 1828).

Joseph Strauß, geb. 1793 zu Brünn, gest. 2. Dez. 1866 zu Karlsruhe. Opern, Bühnenmusik, Kammermusik, Oratorium »Judith«, Lieder.

Karl Proske, geb. 11. Febr. 1794 zu Gröbnig (Ober-Schlesien), gest. 20. Dez. 1861 zu Regensburg, verdienter Historiker. Sammelwerk »Musica divina«.

Ignaz Moscheles, geb. 30. Mai 1794 zu Prag, gest. 10. März 1870 zu Leipzig (1821—1846 in London), Schüler von Dionys Weber, Pianist und Klavierkomponist.

Joseph Proksch, geb. 4. Aug. 1794 zu Reichenberg (Böhmen), gest. 20. Dez. 1864 zu Prag. Klavierwerke, Kirchenmusik, theoretische Schulwerke.

Wenzel Gährich, geb. 16. Sept. 1794 zu Zerchowitz (Böhmen), gest. 15. Sept. 1864 zu Berlin als Ballettdirigent. Ballette, Opern, Instrumentalwerke.

Friedrich Bellermann, geb. 8. März 1795 zu Erfurt, gest. 4. Febr. 1874 zu Berlin, verdienter Historiker (Griechische Musik).

Leopold Jansa, geb. 23. März 1795 zu Wildenschwert (Böhmen), gest. 24. Jan. 1875 zu Wien, Violinist und Violinkomponist.

Adolf Bernhard Marx, geb. 15. Mai 1795 zu Halle a. S., gest. 17. Mai 1866 zu Berlin, berühmter Kompositionslehrer und Schriftsteller, auch Komponist.

Heinrich Marschner, geb. 16. Aug. 1795 zu Zittau, gest. 14. Dez. 1861 zu Hannover. Opern, Instrumentalwerke, Chorgesänge.

Anton Schindler, geb. 1796 zu Medl (Mähren), gest. 16. Jan. 1864 zu Bockenheim (Frankfurt a. M.). Amanuensis und Biograph Beethovens.

Karl Loewe, geb. 30. Nov. 1796 zu Löbejün b. Köthen, gest. 20. April 1869 zu Kiel (1820—1866 in Stettin), der Großmeister der Ballade. Chorwerke, Oratorien.

Franz Schubert, geb. 31. Jan. 1797 zu Lichtenthal (Wien), gest 19. Nov. 1828 zu Wien.

Johann Christian Lobe, geb. 30. Mai 1797 zu Weimar, gest. 27. Juli 1881 zu Leipzig, Kompositionslehrer. Instrumentalwerke, 2 Opern.

Franz Schoberlechner, geb. 21. Juli 1797 zu Wien, gest 7. Jan. 1843 zu Berlin, Pianist und Klavierkomponist.

Friedrich August Kummer, geb. 5. Aug. 1797 zu Meiningen, gest. 22. Mai 1879 zu Dresden, Cellist und Cellokomponist.

Karl Gottlieb Reißiger, geb. 31. Jan. 1798 zu Belzig b. Wittenberg, gest. 7. Nov. 1859 als Hofkapellmeister zu Dresden. Opern (eine italienische), Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Franz Gläser, geb. 19. April 1798 zu Obergeorgenthal (Böhmen), gest. 29. Aug. 1861 als Hofkapellmeister zu Kopenhagen. Bühnenmusik, Oper »Des Adlers Horst« (1832).

Joseph Dessauer, geb. 28. Mai 1798 zu Prag, gest. 8. Juli 1876 zu Mödling (Wien). Lieder, Instrumentalwerke, Opern.

Siegfried Dehn, geb. 25. Febr. 1799 zu Altona, gest. 12. April 1858 als Musikbibliothekar der Kgl. Bibliothek zu Berlin, angesehener Kompositionslehrer (Lehrer Glinkas).

Charles Mayer, geb. 21. März 1799 zu Königsberg, gest. 2. Juli 1862 zu Dresden, Pianist und Klavierkomponist.

Ludwig Rellstab, geb. 13. April 1799 zu Berlin, gest. 27. Nov. 1860 das., Kritiker. Musikzeitungen.

Thomas Täglichsbeck, geb. 31. Dez. 1799 zu Ansbach, gest. 5. Okt. 1867 zu Baden-Baden, Violinist und Violinkomponist.

Ludwig Köchel, geb. 14. Jan. 1800 zu Stein a. d. Donau, gest. 3. Juni 1877 zu Wien, verdienter Historiker.

Karl Zöllner, geb. 17. März 1800 zu Mittelhausen (Thüringen), gest. 25. Sept. 1860 zu Leipzig. Beliebte Männerchöre, Kirchenmusik.

Johann Wenzel Kalliwoda, geb. 21. März 1800 zu Prag, gest. 3. Dez. 1866 zu Karlsruhe (1823—1853 Hofkapellmeister). Instrumentalwerke.

Karl Drechsler, geb. 27. Mai 1800 zu Kamenz, gest. 1. Dez. 1873 zu Dresden, berühmter Cellist und Cellolehrer.

Joseph Christoph Keßler, geb. 26. Aug. 1800 zu Augsburg, gest. 14. Jan. 1872 zu Wien, Pianist und Klavierkomponist.

Christian Friedrich Nohr, geb. 7. Okt. 1800 zu Langensalza, gest. 5. Okt. 1875 zu Meiningen, Violinist und Komponist. Opern, Oratorien, Kammermusik.

Eduard Grell, geb. 6. Nov. 1800 zu Berlin, gest. 10. Aug. 1886 zu Steglitz (Berlin), hochangesehener Kompositionslehrer, Komponist im a cappella-Stil.

Louis Schlösser, geb. 17. Nov. 1800 zu Darmstadt, gest. 17. Nov. 1886 das. Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder.

Gustav Wilhelm Teschner, geb. 26. Dez. 1800 zu Magdeburg, gest. 7. Mai 1883 zu Dresden, Gesangspädagog. Schulwerke.

Thomas Nidetzki, geb. 1800 zu Warschau, gest. 1852 das. Kirchenmusik, Zauberpossen, Opern, Lieder, Instrumentalwerke.

Jan Bernard van Bree, geb. 29. Jan. 1801 zu Amsterdam, gest. 14. Febr. 1857 das. Instrumentalwerke, Oper »Sappho« (1834).

Joseph Lanner, geb. 12. April 1801 zu Wien, gest. 14. April 1843 zu Oberdöbling (Wien), der Altmeister des Wiener Walzers.

Adolf Müller (Vater), geb. 7. Okt. 1801 zu Tolna (Ungarn), gest. 29. Juli 1886 zu Wien. 1825—1884 640 Bühnenmusiken (Operetten, Possen usw.).

Gustav Albert Lortzing, geb. 23. Okt. 1801 zu Berlin, gest. 21. Jan. 1851 das. (1833—1845 in Leipzig). Spielopern auf eigene Texte.

Joseph Labitzky, geb. 4. Juli 1802 zu Schönefeld b. Eger, gest. 18. Aug. 1881 zu Karlsbad. Walzer, Quadrillen.

Benedikt Randhartinger, geb. 27. Juli 1802 zu Ruprechtshofen, gest. 22. Dez. 1893 zu Wien (Hofkapellmeister). Kirchenmusik, Orchesterwerke, Kammermusik.

Bernhard Molique, geb. 7. Okt. 1802 zu Nürnberg, gest. 10. Mai 1869 zu Kannstatt, Violinist und Instrumentalkomponist.

Heinrich Herz, geb. 6. Jan. 1803 zu Wien, gest. 5. Jan. 1888 zu Paris, Klavier-Modekomponist.

Franz Lachner, geb. 2. April 1803 zu Rain (Oberbayern), gest. 20. Jan. 1890 zu München (1836—1868 Hofkapellmeister). Orchestersuiten, Sinfonien, Kammermusik, Opern.

Jacques Schmitt, geb. 2. Nov. 1803 zu Obernburg (Bayern), gest. im Juni 1853 zu Hamburg. Instruktive Klavierwerke, Kammermusik.

Gustav Schilling, geb. 3. Nov. 1803 zu Schwiegerhausen (Hannover), gest. im März 1881 in Nebraska. Historische, biographische, kritische und theoretische Schriften (Universallexikon der Tonkunst 1835—1838).

Johann Strauß (Vater), geb. 14. März 1804 zu Wien, gest. 25. Sept. 1849 das., der Senior der Walzer-Strauße (Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel).

Karl Friedrich Curschmann, geb. 21. Juni 1804 zu Berlin, gest. 24. Aug. 1841 zu Langfuhr (Danzig), populärer Liederkomponist.

Karl Ferdinand Becker, geb. 17. Juli 1804 zu Leipzig, gest. 26. Okt. 1877 das., verdienter Musikbibliograph.

Julius Otto, geb. 1. Sept. 1804 zu Königstein (Sachsen), gest. 5. März 1877 zu Dresden. Beliebte Männerchöre, Oratorien.

Heinrich Dorn, geb. 14. Nov. 1804 zu Königsberg (Preußen), gest. 10. Jan. 1892 zu Berlin (1849—1869 Hofkapellmeister), Kritiker. Opern, Lieder.

[Sir] **Julius Benedikt**, geb. 27. Nov. 1804 zu Stuttgart, gest. 5. Juni 1889 zu London (seit 1835 in England). Englische Opern, Chorwerke für die englischen Musikfeste.

Wenzel Heinrich Veit, geb. 19. Jan. 1806 zu Repic (Böhmen), gest. 16. Febr. 1864 zu Leitmeritz. Kammermusik, Orchesterwerke, Lieder und Chorlieder.

Ernst Gotthold Benjamin Pfundt, geb. 17. Juni 1806 zu Dommitzsch, gest. 7. Dez. 1871 zu Leipzig, Paukenvirtuos. »Paukenschule«.

Ludwig Erk, geb. 6. Jan. 1807 zu Wetzlar, gest. 25. Nov. 1883 zu Berlin, hochverdienter Sammler und Forscher auf dem Gebiete des deutschen Volksliedes.

Robert Führer, geb. 2. Juni 1807 zu Prag, gest. 28. Nov. 1861 zu Wien. Kirchenmusik.

Ignaz Lachner, geb. 11. Sept. 1807 zu Rain (Oberbayern), gest. 24. Febr. 1895 zu Hannover (1861—1875 in Frankfurt a. M.). Opern, Instrumentalwerke.

Heinrich Panofka, geb. 3. Okt. 1807 zu Breslau, gest. 18. Nov. 1887 zu Florenz, berühmter Gesangslehrer. Instruktive Gesangssachen, Instrumentalwerke.

Eduard Krüger, geb. 9. Dez. 1807 zu Lüneburg, gest. 8. Nov. 1885 zu Göttingen, kritischer und ästhetischer Schriftsteller.

Heinrich Neeb, geb. 1807 zu Lich (Oberhessen), gest. 18. Jan. 1878 zu Frankfurt a. M. Balladen, Opern.

Joseph Netzer, geb. 18. März 1808 zu Imst (Tirol), gest. 28. Mai 1864 zu Graz. Opern, Lieder.

Karl Friedrich Weitzmann, geb. 10. Aug. 1808 zu Berlin, gest. 7. Nov. 1880 das. Theoretische und historische Schriften.

Eduard Sobolewski, geb. 1. Okt. 1808 zu Königsberg, gest. 23. Mai 1872 zu St. Louis. Sinfonische Dichtungen, ästhetische Schriften.

Ernst Friedrich Richter, geb. 24. Okt. 1808 zu Großschönau (Lausitz), gest. 9. April 1879 als Thomaskantor zu Leipzig, geschätzter Kompositionslehrer (Unterrichtsbücher). Kirchenmusik, Oratorien, Kammermusik.

Friedrich Wilhelm Jähns, geb. 2. Jan. 1809 zu Berlin, gest. 8. Aug. 1888 das., der Bibliograph Karl M. v. Webers, auch Komponist.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, geb. 3. Febr. 1809 zu Hamburg, gest. 4. Nov. 1847 zu Leipzig.

Johann Friedrich Kittl, geb. 8. Mai 1809 zu Worlik (Böhmen), gest. 20. Juli 1868 zu Polnisch-Lissa. Opern, Kammermusik, Orchesterwerke.

Heinrich Proch, geb. 22. Juli 1809 zu Böhmisch Leipa, gest. 18. Dez. 1878 zu Wien. Populäre Lieder, Opern.

Adolf Friedrich Hesse, geb. 30. Aug. 1809 zu Breslau, gest. 5. Aug. 1863 das., Organist und Orgelkomponist. Orchesterwerke, Kammermusik, Kantaten.

Eduard Rottmanner, geb. 2. Sept. 1809 zu München, gest. 4. Mai 1843 zu Speier. Kirchenmusik.

Friedrich Kühmstedt, geb. 20. Dez. 1809 zu Oldisleben, gest. 10. Jan. 1858 zu Eisenach. Oratorien, Orgelwerke (»Gradus ad Parnassum«), Motetten, auch Konzerte u. a.

Norbert Burgmüller, geb. 8. Febr. 1810 zu Düsseldorf, gest. 7. Mai 1836 zu Aachen. Orchester- und Kammermusik.

Robert Griepenkerl, geb. 4. Mai 1810 zu Hofwyl, gest. 17. Okt. 1868 zu Braunschweig, Kritiker und ästhetischer Schriftsteller.

Robert Schumann, geb. 8. Juni 1810 zu Zwickau, gest. 29. Juli 1856 zu Endenich b. Bonn.

Otto Nicolai, geb. 9. Juni 1810 zu Königsberg (Preußen), gest. 11. Mai 1849 als Hofkapellmeister zu Berlin. Italienische und deutsche Opern (»Die lustigen Weiber von Windsor« 1849), Instrumentalwerke.

Ferdinand David, geb. 19. Juni 1810 zu Hamburg, gest. 19. Juli 1873 zu Klosters (Schweiz), Violinist und berühmter Violinlehrer. Schulwerke, Konzerte, Sinfonien.

Karl August Haupt, geb. 25. Aug. 1810 zu Kuhnau (Schlesien), gest. 4. Juli 1891 zu Berlin, berühmter Orgellehrer.

Friedrich Wilhelm Kücken, geb. 16. Nov. 1810 zu Bleckede (Hannover), gest. 3. April 1882 zu Schwerin. Beliebte Lieder.

Louis Plaidy, geb. 28. Nov. 1810 zu Hubertusburg (Sachsen), gest. 3. März 1874 zu Grimma, Klavierpädagog.

Joseph Gungl, geb. 1. Dez. 1810 zu Zsambek (Ungarn), gest. 31. Jan. 1889 zu Weimar, beliebter Tanzkomponist.

Karl Schuberth, geb. 25. Febr. 1811 zu Magdeburg, gest. 22. Juli 1863 zu Zürich, Cellist, berühmter Lehrer und Komponist für Cello.

Flodoard Geyer, geb. 1. März 1811 zu Berlin, gest. 30. April 1872 das., Kritiker. Instrumental- und Vokalwerke.

Wilhelm Taubert, geb. 23. März 1811 zu Berlin, gest. 7. Jan. 1891 das. (1831—1869 Hofkapellmeister). Opern, Instrumentalwerke, Kinderlieder.

Vincenz Lachner, geb. 19. Juli 1811 zu Rain (Oberbayern), gest. 22. Jan. 1893 zu Karlsruhe (1836—1873 Hofkapellmeister zu Mannheim). Instrumentalwerke.

August Gottfried Ritter, geb. 25. Aug. 1811 zu Erfurt, gest. 26. Aug. 1885 zu Magdeburg, Organist und Orgelkomponist, Herausgeber älterer Orgelwerke. Kammermusik, Sinfonien.

Johann Christian Hauff, geb. 8. Sept. 1811 zu Frankfurt a. M., gest. 30. April 1891 das., angesehener Lehrer. »Theorie der Tonsetzkunst« (1863—1874, 5 Bde.), Orchester- und Kammermusik.

Franz Liszt, geb. 22. Okt. 1811 zu Raiding (Ungarn), gest. 31. Juli 1886 zu Bayreuth.

Ferdinand Hiller, geb. 24. Okt. 1811 zu Frankfurt a. M., gest. 10. Mai 1885 zu Köln (seit 1850 städt. Kapellmeister), geistvoller Schriftsteller. Opern, Oratorien, Instrumentalwerke.

Hieronymus Truhn, geb. 14. Nov. 1811 zu Elbing, gest. 30. April 1886 zu Berlin, Kritiker. Lieder, Chöre, Opern.

Marie Leopoldine Blabetka, geb. 15. Nov. 1811 zu Guntramsdorf (Wien), gest. 12. Jan. 1887 zu Boulogne sur Mer, Pianistin und Klavierkomponistin.

Franz Brendel, geb. 26. Nov. 1811 zu Stollberg (Harz), gest. 25. Nov. 1868 zu Leipzig, Begründer des Allg. deutsch. Musikvereins (1861), Musikschriftsteller.

Ludwig Schindelmeißer, geb. 8. Dez. 1811 zu Königsberg (Preußen), gest. 30. März 1864 zu Darmstadt. Opern, Ballett, Oratorium, Klarinettenkonzerte, Klaviermusik.

Sigismund Thalberg, geb. 7. Jan. 1812 zu Genf, gest. 27. April 1871 zu Neapel, hervorragender Pianist. Brillante Klavierwerke.

Karl Grädener, geb. 14. Jan. 1812 zu Rostock, gest. 10. Juni 1883 zu Hamburg. Klavierstücke, Kammermusik, Orchesterwerke, »Harmonielehre«.

Berthold Damcke, geb. 6. Febr. 1812 zu Hannover, gest. 15. Febr. 1875 zu Paris (1845—1855 in Petersburg), geschätzter Lehrer, Redakteur der Hauptopern Glucks in der Pelletanschen Prachtausgabe. Oratorien, Chöre, Klaviersachen.

Hermann Hirschbach, geb. 29. Febr. 1812 zu Berlin, gest. 19. Mai 1888 zu Gohlis (Leipzig). Orchesterwerke, Kammermusik, Opern.

Joseph Hanisch, geb. 24. März 1812 zu Regensburg, gest. 9. Okt. 1892 das. Gediegene Kirchenmusik.

Friedrich von Flotow, geb. 27. April 1812 zu Teutendorf (Mecklenburg), gest. 24. Jan. 1883 zu Darmstadt. Französische (für Paris) und deutsche Opern (»Stradella« 1844, »Martha« 1847).

Gustav Flügel, geb. 2. Juli 1812 zu Nienburg a. S., gest. 15. Aug. 1900 zu Stettin, Organist, Orgel- und Klavierkomponist.

Johann Rufinatscha, geb. 1812 in Tirol, gest. 25. Mai 1893 zu Wien. Orchesterwerke, Gesänge.

Wilhelm Volckmar, geb. 26. Dez. 1812 zu Hersfeld, gest. 27. Aug. 1887 zu Homberg b. Kassel, Organist und Orgelkomponist (20 Sonaten), auch Kirchenmusik.

Julius Rietz, geb. 28. Dez. 1812 zu Berlin, gest. 12. Sept. 1877 zu Dresden (seit 1860 Hofkapellmeister). Instrumentalwerke, Opern.

Franz Commer, geb. 23. Jan. 1813 zu Köln, gest. 17. Aug. 1887 zu Berlin, verdienter Herausgeber älterer Musik (Musica sacra, 28 Bände).

Franz Xaver Pentenrieder, geb. 6. Febr. 1813 zu Kaufbeuren, gest. 17. Juli 1867 zu München. Kirchenmusik, Opern, Kantaten.

Karl Hermann Bitter, geb. 27. Febr. 1813 zu Schwedt, gest. 12. Sept. 1885 zu Berlin, Historiker (»J. S. Bach«, »Bachs Söhne« usw.).

Richard Wagner, geb. 22. Mai 1813 zu Leipzig, gest. 13. Febr. 1883 zu Venedig.

Otto Jahn, geb. 16. Juni 1813 zu Kiel, gest. 9. Sept. 1869 zu Göttingen, berühmter Philologe, Musikhistoriker und -ästhetiker, Biograph Mozarts (1856—1859).

Adolf Stahlknecht, geb. 18. Juni 1813 zu Warschau, gest. im Juni 1887 zu Berlin. Instrumental- und Vokalwerke.

Anton Wallerstein, geb. 28. Sept. 1813 zu Dresden, gest. 26. März 1892 zu Genf, Tanzkomponist.

Jakob Rosenhain, geb. 2. Dez. 1813 zu Mannheim, gest. 21. März 1894 zu Baden-Baden. Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder.

Karl Vollweiler, geb. 1813 zu Offenbach, gest. 27. Jan. 1848 zu Heidelberg. Klavierwerke, Kammermusik, Klavierschule, Gesangsschule.

Adolf Henselt, geb. 12. Mai 1814 zu Schwabach (Bayern), gest. 10. Okt. 1889 zu Warmbrunn (seit 1838 in Petersburg), bedeutender Pianist und Klavierkomponist.

Stephen Heller, geb. 15. Mai 1814 zu Pest, gest. 14. Jan. 1888 zu Paris. Feinsinnige Klavierwerke.

Valentin Eduard Becker, geb. 20. Nov. 1814 zu Würzburg, gest. 25. Jan. 1890 das. Männerchöre, Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Jakob Dont, geb. 2. März 1815 zu Wien, gest. 17. Nov. 1888 das., Violinist und Violinpädagog (»Gradus ad Parnassum«).

Pater Anselm Schubiger O. S. B., geb. 5. März 1815 zu Uznach, gest. 14. März 1888 zu Kloster Einsiedeln, Historiker (Mittelalter).

Robert Volkmann, geb. 6. April 1815 zu Lommatzsch (Sachsen), gest. 30. Okt. 1883 zu Pest. Instrumentalwerke, Lieder, Klavierwerke.

Robert Franz, geb. 28. Juni 1815 zu Halle a. S., gest. 24. Okt. 1892 das., bedeutender Liederkomponist. Chorlieder, Psalmen.

Karl Voß, geb. 20. Sept. 1815 zu Schmarsow b. Demmin, gest. 29. Aug. 1882 zu Verona, Pianist und Klavierkomponist.

Moritz Brosig, geb. 15. Okt. 1815 zu Fuchswinkel (Oberschlesien), gest. 24. Jan. 1887 zu Breslau. Theoretische Schulbücher, Kirchenmusik.

Friedrich Wilhelm Markull, geb. 17. Febr. 1816 zu Reichenbach b. Elbing, gest. 30. April 1887 zu Danzig. Opern, Oratorien, Orchesterwerke, Klavier- und Orgelmusik.

Franz Krenn, geb. 26. Febr. 1816 zu Droß (Nieder-Österreich), gest. 18. Juni 1897 zu St. Andrä. Kirchenmusik, Oratorien, Orchesterwerke, »Harmonielehre«.

Jean Verhulst, geb. 19. März 1816 zu Haag, gest. 17. Jan. 1891 das., Schüler Joseph Kleins. Orchester- und Kammermusik, Kirchenmusik, Lieder.

August Wilhelm Ambros, geb. 17. Nov. 1816 zu Mauth (Prag), gest. 28. Juni 1876 zu Wien, verdienter Musikhistoriker. Instrumentalwerke, eine Oper.

Peter Ludwig Hertel, geb. 21. April 1817 zu Berlin, gest. 13. Juni 1899 das., Ballette.

Anton Berlijn, geb. 2. Mai 1817 zu Amsterdam, gest. 16. Jan. 1870 das. Opern, Ballette, Oratorien, Sinfonien.

Johannes Zahn, geb. 1. Aug. 1817 zu Espenbach (Franken), gest. 17. Febr. 1895 zu Neudettelsau (1844—1888 Seminardirektor zu Altdorf), verdienter Choralforscher.

Anton von Kontski, geb. 27. Okt. 1817 zu Krakau, gest. 2. Dez. 1899 bei Nowgorod, Pianist und Klavierkomponist. Opern.

Gustav Nottebohm, geb. 12. Nov. 1817 zu Lüdenscheid (Westfalen), gest. 29. Okt. 1882 zu Graz (seit 1845 in Wien), verdienter Beethovenforscher, geschätzter Lehrer. Kammermusikwerke.

Fritz Spindler, geb. 24. Nov. 1817 zu Wurzbach, gest. 26. Dez. 1905 zu Lößnitz (Dresden). Klaviersachen, Kammermusik.

Eduard Franck, geb. 5. Dez. 1817 zu Breslau, gest. 5. Okt. 1893 zu Berlin. Gediegene Instrumentalwerke.

Ferdinand Gumbert, geb. 22. April 1818 zu Berlin, gest. 6. April 1896 das., Kritiker. Volkstümliche Lieder, Liederspiele.

Karl Engel, geb. 6. Juli 1818 zu Thiedewiese (Hannover), gest. 17. Nov. 1882 zu Londen, verdienter Forscher auf dem Gebiete der Geschichte der Musikinstrumente.

Heinrich Esser, geb. 15. Juli 1818 zu Mannheim, gest. 3. Juni 1872 zu Salzburg (1857—1869 Hofkapellmeister in Wien). Männerchöre, Opern, Instrumentalwerke.

Theodor Kullak, geb. 12. Sept 1818 zu Krotoschin (Posen), gest. 1. März 1882 zu Berlin, Pianist und Klavierkomponist und Lehrer. Kammermusik.

Alexander Dreyschock, geb. 15. Okt. 1818 zu Zak (Böhmen), gest. 1. April 1869 zu Venedig, Pianist und Klavierkomponist.

Karl Oberthür, geb. 4. März 1819 zu München, gest. 8. Nov. 1895 zu London, Harfenist und Komponist für Harfe. Ouvertüren.

Karl Evers, geb. 8. April 1819 zu Hamburg, gest. 31. Dez. 1875 zu Wien. Pianist und Klavierkomponist.

Karl Halle (Sir Charles Hallé), geb. 11. April 1819 zu Hagen (Westfalen), gest. 25. Okt. 1895 zu Manchester, Dirigent 1835—1848 in Paris, seitdem in England.

Franz von Suppé, geb. 18. April 1819 zu Spalato (Dalmatien), gest. 21. Mai 1895 zu Wien, gefeierter Operettenkomponist.

Otto Kade, geb. 6. Mai 1819 zu Dresden, gest. 19. Juli 1900 zu Doberan, Historiker.

Jakob Offenbach, geb. 21. Juni 1819 zu Köln, gest. 5. Okt. 1880 zu Paris. Sensationeller Komponist französischer Buffo-Operetten.

Karl Ferdinand Pohl, geb. 6. Sept. 1819 zu Darmstadt, gest. 28. April 1887 zu Wien, Historiker (Biograph Haydns).

Klara Schumann (geb. Wieck), geb. 13. Sept. 1819 zu Leipzig, gest. 20. Mai 1896 zu Frankfurt a. M., Pianistin. Klavierwerke, Kammermusik, Lieder.

Franz Abt, geb. 22. Dez. 1819 zu Eilenburg, gest. 31. März 1885 zu Wiesbaden (1852—1882 Hofkapellmeister in Braunschweig), gefeierter Männerchorkompon Beliebte Lieder.

Kornelius Gurlitt, geb. 10. Febr. 1820 zu Altona, gest. 17. Juni 1901 das. Orchester- und Kammermusik, Klaviersachen, Operetten.

Adolf Schimon, geb. 29. Febr. 1820 zu Wien, gest. 21. Juni 1887 zu Leipzig, Gesanglehrer. Opern, Kammermusik, Lieder.

Alexander Ernst Fesca (Sohn), geb. 22. Mai 1820 zu Karlsruhe, gest. 22. Febr. 1849 zu Braunschweig. Beliebte Lieder, Opern.

Louis Köhler, geb. 5. Sept. 1820 zu Braunschweig, gest. 16. Febr. 1886 zu Königsberg (Preußen), Klavierpädagog. Opern, Bühnenmusik.

Georg Vierling, geb. 5. Sept. 1820 zu Frankenthal (Pfalz), gest. 1. Mai 1901 zu Wiesbaden (seit 1853 in Berlin). Chorwerke mit Orchester.

Hans Schläger, geb. 5. Dez. 1820 zu Felskirchen, gest. 17. Mai 1885 zu Salzburg. Opern, Orchester- und Kammermusikwerke.

Karl Eckert, geb. 7. Dez. 1820 zu Potsdam, gest. 14. Okt. 1879 zu Berlin als Hofkapellmeister. Opern, Oratorien, Kirchenmusik, Kammermusik, Lieder.

Rochus von Liliencron, geb. 8. Dez. 1820 zu Plön (Holstein), gest. 5. März 1912 zu Koblenz, Germanist und hochverdienter Musikhistoriker.

Otto Scherzer, geb. 24. März 1821 zu Ansbach, gest. 23. Febr. 1886 zu Stuttgart. Lieder, Choralfigurationen.

August Conradi, geb. 27. Juni 1821 zu Berlin, gest. 26. Mai 1823 das. Opern, Singspiele populärer Haltung, Potpourris.

Max Maretzek, geb. 28. Juni 1821 zu Brünn, gest. 14. Mai 1897 zu Pleasant Plains (seit 1848 in Neuyork), Opernkomponist und Opernunternehmer.

Friedrich Kiel, geb. 7. Okt. 1821 zu Puderbach (Rheinland), gest. 14. Sept. 1885 zu Berlin, berühmter Lehrer. Bedeutende Vokalwerke (2 Requiem, Missa solemnis, Oratorium »Christus«, Stabat mater), Kammermusik.

Theodor Uhlig, geb. 15. Febr. 1822 zu Wurzen, gest. 3. Jan. 1853 zu Dresden (Freund Wagners). Instrumentalwerke und Gesänge.

Johannes Hager (Haßlinger von Haßlingen), geb. 24. Febr. 1822 zu Wien, gest. 9. Jan. 1898 das. Kammermusik, Opern, ein Oratorium.

Joachim Raff, geb. 27. Mai 1822 zu Lachen (Zürich), gest. 25. Juni 1882 zu Frankfurt a. M. Instrumentalwerke, Opern, Lieder.

Joseph von Wasielewski, geb. 17. Juni 1822 zu Großleesen b. Danzig, gest. 13. Dez. 1896 zu Sondershausen (1869—1884 städt. Musikdirektor zu Bonn), verdienter Musikhistoriker.

Theodor Gouvy, geb. 21. Juni 1822 zu Goffontaine (Lothringen), gest. 21. April 1898 zu Leipzig. Instrumentalwerke, Chorwerke.

Wilhelm Rust, geb. 15. Aug. 1822 zu Dessau, gest. 2. Mai 1892 als Thomaskantor zu Leipzig, Hauptredaktor der Bach-Ausgabe.

Heinrich Ehrlich, geb. 5. Okt. 1822 zu Wien, gest. 29. Dez. 1899 zu Berlin, Kritiker und ästhetischer Schriftsteller, Klavierpädagog.

Karl Reinthaler, geb. 13. Okt. 1822 zu Erfurt, gest. 13. Febr. 1896 zu Bremen, Opern, Chorwerke, Männerchöre.

Ferdinand Sieber, geb. 5. Dez. 1822 zu Wien, gest. 19. Febr. 1895 zu Berlin, Gesangspädagog. Schulwerke.

Richard Genée, geb. 7. Febr. 1823 zu Danzig, gest. 15. Juni 1895 zu Baden (Wien). Operetten, Lieder, Duette.

Otto Gumprecht, geb. 4. April 1823 zu Erfurt, gest. 6. Febr. 1900 zu Meran, Kritiker und ästhetischer Schriftsteller.

Theodor de Witt, geb. 9. Mai 1823 zu Wesel, gest. 1. Dez. 1855 zu Rom. Psalmen, Lieder, Gesänge für Frauenstimmen.

Immanuel Faißt, geb. 13. Okt. 1823 zu Eßlingen, gest. 5. Juni 1894 zu Stuttgart, Begründer des Konservatoriums, Organist, Orgelkomponist und berühmter Lehrer. Schulwerke, Männerchöre.

Gustav Engel, geb. 29. Okt. 1823 zu Königsberg, gest. 19. Juli 1895 zu Berlin, geschätzter Kritiker, gesuchter Gesanglehrer. Ästhetiker.

Theodor Kirchner, geb. 10. Dez. 1823 zu Neukirchen b. Chemnitz, gest. 18. Sept. 1903 zu Hamburg (1843—1862 in Winterthur). Feinsinnige Klavierminiaturen.

Johannes Meinardus Coenen, geb. 28. Jan. 1824 zu Haag, gest. 9. Jan. 1899 zu Amsterdam. Bühnenmusiken (eine Oper), Orchesterwerke, Kammermusik.

Richard Wüerst, geb. 22. Febr. 1824 zu Berlin, gest. 9. Okt. 1881 das., Kritiker. Opern, Orchesterwerke, Kammermusik.

Hans Michel Schletterer, geb. 29. Mai 1824 zu Ansbach, gest. 4. Juni 1893 zu Augsburg, Historiker (neuere Zeit). Kirchenmusik, Singspiele.

Karl Reinecke, geb. 23. Juni 1824 zu Altona, gest. 10. März 1910 zu Leipzig. Instrumentalwerke, Chorwerke, Opern, Klaviermusik.

Moritz Fürstenau, geb. 26. Juli 1824 zu Dresden, gest. 25. März 1889 das., Historiker (Musik in Dresden).

Anton Bruckner, geb. 4. Sept. 1824 zu Ansfelden (Ober-Österreich), gest. 11. Okt. 1896 zu Wien. 9 Sinfonien, 3 Messen, Tedeum usw.

Peter Cornelius, geb. 24. Dez. 1824 zu Mainz, gest. 26. Okt. 1874 das., Dichter und Komponist. Lieder, Opern (»Der Barbier von Bagdad« 1858), Chorlieder.

Louis Ehlert, geb. 23. Jan. 1825 zu Königsberg, gest. 4. Jan. 1884 zu Wiesbaden, Kritiker und ästhet. Schriftsteller. Instrumentalwerke, Lieder.

Joseph Czapek, geb. 9. März 1825 zu Prag (seit 1857 in Gothenburg). Kirchenmusik, Oratorien, Instrumentalwerke.

Eduard Bernsdorf, geb. 25. März 1825 zu Dessau, gest. 27. Juni 1901 zu Leipzig, Kritiker. »Universallexikon der Tonkunst« 1856—1861.

Richard Hol, geb. 23. Juli 1825 zu Amsterdam, gest. 14. Mai 1904 zu Utrecht. Sinfonien, Chorwerke, Opern, Kirchenmusik, Kammermusik.

Julius Schulhoff, geb. 2. Aug. 1825 zu Prag, gest. 13. März 1898 zu Berlin, Pianist und Klavierkomponist.

Eduard Hanslick, geb. 11. Sept. 1825 zu Prag, gest. 6. Aug. 1904 als ordentl. Prof. der Musik zu Wien, einflußreicher, geistvoller Kritiker.

Johann Strauß (Sohn), geb. 25. Okt. 1825 zu Wien, gest. 3. Juni 1899 das., der berühmteste Träger des Namens aus der Familie der Wiener Walzerkönige. Allbekannte Operetten.

August Reißmann, geb. 14. Nov. 1825 zu Frankenstein (Schlesien), gest. 1. Dez. 1903 zu Berlin, Musikhistoriker und Theoretiker. Opern, Chorwerke, Instrumentalmusik. Vgl. Mendel (Mus. Konversationslexikon).

Louise Langhans, geb. Japha, geb. 2. Febr. 1826 zu Hamburg, gest. 13. Okt. 1910 zu Wiesbaden, Pianistin. Kammermusik, Klaviersachen, Lieder.

Franz von Holstein, geb. 16. Febr. 1826 zu Braunschweig, gest. 22. Mai 1878 zu Leipzig. Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder.

Jean Bott, geb. 9. März 1826 zu Kassel, gest. 28. April 1895 zu Neuyork, Violinist und Violinkomponist. 2 Opern.

Alexander Stadtfeldt, geb. 27. April 1826 zu Wiesbaden, gest. 4. Nov. 1853 zu Brüssel. Orchesterwerke, Kirchenmusik, Opern.

Rudolf Westphal, geb. 3. Juli 1826 zu Oberkirchen (Lippe), gest. 11. Juli 1892 zu Stadthagen (Lippe). Schriften über griechische Musik.

Friedrich Chrysander, geb. 8. Juli 1826 zu Lübtheen (Mecklenburg), gest. 3. Sept. 1901 zu Bergedorf, hochverdienter Musikhistoriker (vgl. Literatur).

Karl Stiehl, geb. 12. Juli 1826 zu Lübeck, gest. 2. Dez. 1911 das., Historiker (»Musik in Lübeck«).

Julius Stockhausen, geb. 22. Juli 1826 zu Paris, gest. 22. Sept. 1906 zu Frankfurt a. M., Gesangspädagog (»Schule«).

Wilhelm Speidel, geb. 3. Sept. 1826 zu Ulm, gest. 13. Okt. 1899 zu Stuttgart. Männerchöre, Kammermusik Bühnenmusik.

Richard Pohl, geb. 12. Sept. 1826 zu Leipzig, gest. 17. Dez. 1896 zu Baden-Baden, biographischer und ästhetischer Schriftsteller (»Berlioz«, »Liszt«, »Wagner«). Lieder, Chöre.

Ernst Pauer, geb. 21. Dez. 1826 zu Wien, gest. 9. Mai 1905 zu Jugenheim (1851—1896 in London), Pianist, Lehrer und Herausgeber älterer Klaviermusik.

Hermann Berens, geb. 1826 zu Hamburg, gest. 9. Mai 1880 zu Stockholm als Hofkapellmeister. Opern, Klavieretüden.

Alexander Wilhelm Gottschalg, geb. 14. Febr. 1827 zu Mechelrode, gest. 31. Mai 1908 zu Weimar, Organist, Orgelschriftsteller. Orgelstücke, Lieder.

Franz Magnus Böhme, geb. 11. März 1827 zu Willerstedt (Weimar), gest. 18. Okt. 1896 zu Dresden. »Altdeutsches Liederbuch« 1877, »Geschichte des Tanzes in Deutschland« 1886, auch Komponist.

Eduard Silas, geb. 22. Aug. 1827 zu Amsterdam. Orchesterwerke, Kammermusik, Kirchenmusik, Klaviersachen.

Emil Naumann, geb. 8. Sept. 1827 zu Berlin, gest. 23. Juni 1888 zu Dresden, popularisierender Historiker. Oratorien, Oper »Judith«.

Ludwig Meinardus, geb. 17. Sept. 1827 zu Hooksiel (Oldenburg), gest. 10. Juli 1896 zu Bielefeld, Schriftsteller. Große Oratorien, Kammermusik.

Gustav Merkel, geb. 12. Nov. 1827 zu Oberoderwitz b. Zittau, gest. 30. Okt. 1885 zu Dresden, Orgelvirtuos, berühmter Lehrer und Orgelkomponist.

Martin Blumner, geb. 21. Nov. 1827 zu Fürstenberg (Mecklenburg), gest. 16. Nov. 1901 zu Berlin. Oratorien, Kirchenkantaten.

Arrey von Dommer, geb. 9. Febr. 1828 zu Danzig, gest. 18. Febr. 1905 zu Treysa (Thüringen), »Handbuch der Musikgeschichte« 1868 (1878).

Heinrich Weidt, geb. 1828 zu Koburg, gest. 16. Sept. 1901 zu Graz. Lieder, Männerchöre.

Karl August Fischer, geb. 25. Juli 1828 zu Ebersdorf (Sachsen), gest. 25. Dez. 1892 zu Dresden, Orgelvirtuose und Orgelkomponist.

Woldemar Bargiel, geb. 3. Okt. 1828 zu Berlin, gest. 23. Febr. 1897 das. Instrumentalwerke.

Ludwig Deppe, geb. 7. Nov. 1828 zu Alverdissen (Lippe), gest. 5. Sept. 1890 zu Bad Pyrmont, Dirigent, Klavierpädagog. Wenige Instrumentalwerke.

Rudolf Thoma, geb. 22. Febr. 1829 zu Lehsewitz, gest. 20. Okt. 1908 zu Breslau. Kirchenmusik, Oratorien, Opern.

Heinrich Stiehl, geb. 5. Aug. 1829 zu Lübeck, gest. 1. Mai 1886 zu Reval. Kammermusik, Orchesterwerke, Lieder, 2 Opern.

Edouard de Hartog, geb. 15. Aug. 1829 zu Amsterdam. Opern, Orchesterwerke, Kammermusik.

Otto Goldschmidt, geb. 21. Aug. 1829 zu Hamburg, gest. 24. Febr. 1907 zu London (1852 vermählt mit Jenny Lind). Instrumental- und Vokalwerke.

Albert Dietrich, geb. 28. Aug. 1829 zu Forsthaus Golk (Meißen), gest. 20. Nov. 1908 zu Berlin, 1861—1890 Hofkapellmeister in Oldenburg. Instrumentalwerke, Chorwerke, Opern.

Rudolf Radecke, geb. 6. Sept. 1829 zu Dittmannsdorf (Schlesien), gest. 15. April 1893 zu Berlin. Lieder, Chorlieder.

Willem Nicolai, geb. 20. Nov. 1829 zu Leyden, gest. 25. April 1896 zu Haag. Chorwerke mit Orchester, Lieder.

Adolf Prosniz, geb. 2. Dez. 1829 zu Prag, gest. 23. Febr. 1917 zu Wien. »Kompendium der Musikgeschichte«, theoretische Schulbücher.

Hans von Bülow, geb. 8. Jan. 1830 zu Dresden, gest. 12. Febr. 1894 zu Kairo, hervorragender Pianist und Dirigent, berühmter Lehrer.

Hans von Bronsart, geb. 11. Febr. 1830 zu Berlin, gest. 3. Nov. 1913 zu München. Orchesterwerke, »Manfred«-Musik (1901), Klavierwerke, Kammermusik.

Wilhelm Tappert, geb. 19. Febr. 1830 zu Oberthomaswaldau (Schlesien), gest. 27. Okt. 1907 zu Berlin, Kritiker und Historiker (Notenschrift).

Eduard Lassen, geb. 13. April 1830 zu Kopenhagen, gest. 15. Jan. 1904 zu Weimar. Opern, Bühnenmusik, Orchesterwerke.

Karl Goldmark, geb. 18. Mai 1830 zu Keszthely (Ungarn), gest. 2. Jan. 1915 zu Wien. Opern, Instrumentalwerke, Chorwerke.

Edmund Kretschmer, geb. 31. Aug. 1830 zu Ostritz, gest. 13. Sept. 1908 zu Dresden. Opern (»Die Folkunger« 1874), Messen, Chorwerke mit Orchester, Orchesterwerke.

Robert Radecke, geb. 31. Okt. 1830 zu Dittmannsdorf, gest. 21. Juni 1911 zu Wernigerode (1892—1907 Direktor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin). Orchesterwerke, Oper »Die Mönkguter«, Lieder, Chorlieder.

Ludwig Stark, geb. 19. Juni 1831 zu München, gest. 22. März 1884 zu Stuttgart, angesehener Lehrer, Mitbegründer (1856) des Stuttgarter Konservatoriums. Schulwerke.

Joseph Joachim, geb. 28. Juni 1831 zu Kittsee (Ungarn), gest. 15. Aug. 1907 zu Berlin als Direktor der Kgl. Hochschule für Musik, Violinvirtuos, berühmter Lehrer, Violinkomponist.

Salomon Jadassohn, geb. 13. Aug. 1831 zu Breslau, gest. 1. Febr. 1902 zu Leipzig, geschätzter Kompositionslehrer. Theoretische Schulbücher, Orchesterwerke, Kammermusik, Chorwerke usw.

Ludwig Nohl, geb. 5. Dez. 1831 zu Iserlohn, gest. 15. Dez. 1885 zu Heidelberg, verdienter Historiker (Beethoven, Mozart).

Gustav Jansen, geb. 15. Dez. 1831 zu Jever, gest. 3. Mai 1910 zu Hannover, Schriftsteller (über R. Schumann).

Johann Herbeck, geb. 25. Dez. 1831 zu Wien, gest. 28. Okt. 1877 das. Chorlieder (Männerchöre), Orchester- und Kammermusik.

Rudolf Bibl, geb. 6. Jan. 1832 zu Wien, gest. 2. Aug. 1902 das., Organist und Orgelkomponist. Kirchenmusik, Kammermusik.

Franz Wüllner, geb. 28. Jan. 1832 zu Münster (Westfalen), gest. 7. Sept. 1902 zu Braunfels a. d. Lahn, Hofkapellmeister in München (1864), Dresden (1877), seit 1884 städt. Musikdirektor in Köln, angesehener Lehrer. Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Friedrich Grützmacher, geb. 1. März 1832 zu Dessau, gest. 23. Febr. 1903 zu Dresden, berühmter Cellist, Cellolehrer und Cellokomponist.

Heinrich Bellermann, geb. 10. März 1832 zu Berlin, gest. 10. April 1903 zu Potsdam, Historiker (Mensuralnotenschrift). Vokalkompositionen.

Julius Hey, geb. 29. April 1832 zu Irmelshausen (Unterfranken), gest. 23. April 1909 zu München, Gesangspädagog. Lieder, Duette.

Ernst Naumann, geb. 15. Aug. 1832 zu Friedberg (Hessen), gest. 15. Dez. 1910 zu Jena. Kammermusik.

Joseph Abert, geb. 21. Sept. 1832 zu Kochonitz (Böhmen), gest. 1. April 1915 zu Stuttgart, 1867—1888 Hofkapellmeister in Stuttgart. Opern, Instrumentalwerke.

Wilhelm Langhans, geb. 21. Sept. 1832 zu Hamburg, gest. 9. Juni 1892 zu Berlin, Violinist und Violinkomponist, Historiker (neuere Zeit).

Robert Eitner, geb. 22. Okt. 1832 zu Breslau, gest. 2. Febr. 1905 zu Templin (Uckermark), verd. Musikbibliograph (Quellenlexikon 1899—1904, 10 Bde.).

Leopold Damrosch, geb. 22. Okt. 1832 zu Posen, gest. 15. Febr. 1885 zu Neuyork (seit 1871 in Neuyork), Dirigent und Komponist. Chorwerke, Violinkompositionen, Lieder.

Franz Bendel, geb. 23. März 1833 zu Schönlinde b. Rumburg (Böhmen), gest. 3. Juli 1874 zu Berlin, Pianist und Klavierkomponist. Lieder.

Albert Jansen, geb. 29. April 1833 zu Kassel. Schriften über »J. J. Rousseau als Musiker«.

Johannes Brahms, geb. 7. Mai 1833 zu Hamburg, gest. 3. April 1897 zu Wien.

Eduard Mertke, geb. 7. Juni 1833 zu Riga, gest. 25. Sept. 1895 das. Opern, Kantaten, Klavierwerke (auch pädagogische).

Lina Ramann, geb. 24. Juni 1833 zu Mainstockheim, gest. 30. März 1912 zu München. Klavierwerke, Biographie Liszts.

Alexander Ritter, geb. 27. Juni 1833 zu Narva (Rußland), deutscher Abstammung, gest. 12. April 1896 zu München. Opern, Instrumentalwerke.

Joseph Brambach, geb. 14. Juli 1833 zu Bonn, gest. 20. Juni 1902 das. Große Chorwerke mit Orchester, Kammermusik.

Robert Pflughaupt, geb. 4. Aug. 1833 zu Berlin, gest. 12. Juni 1871 zu Aachen, Pianist.

Johann Evangelist Habert, geb. 18. Okt. 1833 zu Oberplan (Bayern), gest. 1. Sept. 1896 zu Gmunden. Kirchenmusik, »Orgelschule«.

Robert von Hornstein, geb. 6. Dez. 1833 zu Donaueschingen, gest. 19. Juli 1890 zu München, Kritiker und Ästhetiker. Bühnenmusik.

Nikolai von Wilm, geb. 4. März 1834 zu Riga, gest. 20. Febr. 1911 zu Wiesbaden. Kammermusik, Klaviermusik, Lieder, Chorlieder.

Julius Reubke, geb. 23. März 1834 zu Hausneindorf, gest. 3. Juni 1858 zu Pillnitz. Klavierstücke, Lieder, Orgelsonaten, Psalmen.

Albert Becker, geb. 13. Juni 1834 zu Quedlinburg, gest. 10. Jan. 1899 zu Berlin. Geistliche und weltliche Chorwerke mit Orchester, Lieder.

Hermann Mendel, geb. 6. Aug. 1834 zu Halle a. S., gest. 26. Okt. 1876 zu Berlin, biographischer Schriftsteller (»Meyerbeer« 1869, »Musikalisches Konversations-Lexikon«, beendet von Aug. Reißmann 1870—1883, 11 Bde.).

Alexander Winterberger, geb. 13. Aug. 1834 zu Weimar, gest. 23. Sept. 1914 zu Leipzig. Klavierwerke, Lieder, Duette.

Anton Krause, geb. 9. Nov. 1834 zu Geithain (Sachsen), gest. 31. Jan. 1907 zu Dresden. Klavierpädagogische Werke, Kammermusik, Kantaten.

Hans Schmitt, geb. 14. Jan. 1835 zu Koben (Böhmen), gest. 14. Jan. 1907 zu Wien, Klavierpädagog.

Bernhard Scholz, geb. 30. März 1835 zu Mainz, gest. 26. Dez. 1916 zu München, 1883—1908 Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. Opern, Kammermusik, Chorwerke mit Orchester, Orchesterwerke, theoretische Schulbücher.

Julius von Beliczay, geb. 10. Aug. 1835 zu Komorn (Ungarn), gest. 30. April 1893 zu Pest. Orchester-, Kammer- und Kirchenmusik.

Felix Draeseke, geb. 7. Okt. 1835 zu Koburg, seit 1876 in Dresden, gest. das. 26. Febr. 1913. Geistliche Vokalwerke mit Orchester (Requiem, Messen, Oratorium »Christus«), weltl. Chorwerke, Orchester- und Kammermusik, Opern, Chorlieder, Lieder.

Arthur von Öttingen, geb. 28. März 1836 zu Dorpat, Professor der Physik das., seit 1894 in Leipzig, gest. 6. Sept. 1920 in Bensheim. »Harmoniesystem in dualer Entwickelung« (1866).

Karl von Jan, geb. 22. Mai 1836 zu Schweinfurt, gest. 3. Sept. 1899 zu Adelboden (Schweiz), verdienter Historiker (Griechische Musik).

Emil Breslaur, geb. 29. Mai 1836 zu Kottbus, gest. 26. Juli 1899 zu Berlin, Klavierpädagog, Herausgeber des »Klavierlehrer« (seit 1878).

Karl Nawratil, geb. 7. Okt. 1836 zu Wien, gest. 6. April 1914 daselbst. Kammermusik, Kirchenmusik, Orchesterwerke, Klaviersachen, Lieder.

August Langert, geb. 26. Nov. 1836 zu Koburg, gest. 28. Dez. 1920 daselbst. 1873—1897 Hofkapellmeister in Gotha. Opern.

Adolf Jensen, geb. 12. Jan. 1837 zu Königsberg (Preußen), gest. 23. Jan. 1879 zu Baden-Baden. Lieder, Klaviermusik.

Max Zenger, geb. 2. Febr. 1837 zu München, gest. 18. Nov. 1911 das. Opern und andere Bühnenstücke, Lieder, Chorlieder, Orchesterwerke.

Friedrich von Hausegger, geb. 26. April 1837 zu St. Andrä (Kärnten), gest. 23. Febr. 1899 zu Graz, ästhetischer Schriftsteller.

Konstantin Bürgel, geb. 24. Juni 1837 zu Liebau (Schlesien), gest. 1. Juni 1909 zu Breslau. Kammermusik, Orchesterwerke.

Hans Sommer (Zincken), geb. 20. Juli 1837 zu Braunschweig. Komische Opern.

Adolf Lorenz, geb. 13. Aug. 1837 zu Köslin, 1866—1910 städt. Musikdirektor in Stettin. Oratorien, Opern, Orgelwerke, Schulgesänge.

Heinrich Urban, geb. 27. Aug. 1837 zu Berlin, gest. 24. Nov. 1901 das. Orchesterwerke, Lieder.

Jacques de Hartog, geb. 24. Okt. 1837 zu Zalt Bommel, gest. 3. Okt. 1917 zu Amsterdam, Schriftsteller (Übersetzungen aus dem Deutschen), auch Komponist.

Heinrich Germer, geb. 30. Dez. 1837 zu Sommersdorf, gest. 4. Jan. 1913 zu Dresden, verdienter Klavierpädagog.

Marie Lipsius (La Mara), geb. 30. Dez. 1837 zu Leipzig. Wertvolle musikhistorische (neuere Zeit) und ästhetische Schriften.

Max Bruch, geb. 6. Jan. 1838 zu Köln, gest. 2. Okt. 1920 zu Berlin-Friedenau, 1891—1910 Leiter einer Kompositions-Meitserschule an der Berliner Akademie, jahrzehntelang Beherrschér der Konzertsäle mit seinen großen Chorwerken mit Orchester. Geistliche Vokalwerke, Opern, Instrumentalwerke (Violinkonzerte).

Wendelin Weißheimer, geb. 26. Febr. 1838 zu Osthofen, gest. 16. Juni 1910 zu Nürnberg. Opern, Lieder, »Wagner-Erinnerungen«.

Wilhelm Freudenberg, geb. 11. März 1838 zu Raubacher Hütte (Neuwied), lebt in Berlin. Opern.

Wilhelm Hill, geb. 28. März 1838 zu Fulda, gest. 6. Juni 1902 zu Homburg a. d. H. Oper »Alona« (1882), Kammermusik, Lieder.

Ferdinand Thieriot, geb. 7. April 1838 zu Hamburg, gest. Anf. Aug. 1919 das. Kammermusik, Chorlieder, Leder.

Eduard Kremser, geb. 10. April 1838 zu Wien, gest. 26. Nov. 1914 das. Operetten, Männerchöre mit Orchester (»Altniederländische Volkslieder«).

Heinrich Schulz-Beuthen, geb. 19. Juni 1838 zu Beuthen (Schlesien), gest. 12. März 1915 zu Dresden. Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Kirchenmusik u. a.

Otto Tiersch, geb. 1. Sept. 1838 zu Kalbsrieth (Thüringen), gest. 1. Nov. 1892 zu Berlin, Theoretiker.

Karl Fuchs, geb. 22. Okt. 1838 zu Potsdam, Pianist, angesehener Kritiker und Ästhetiker in Danzig.

Ludwig Bußler, geb. 26. Nov. 1838 zu Berlin, gest. 18. Jan. 1901 das. Geschätzte theoretische Schulbücher.

Rudolf Niemann, geb. 4. Dez. 1838 zu Wesselburen (Holstein), gest. 3. Mai 1898 zu Wiesbaden, Pianist und Klavierkomponist.

Emil Bohn, geb. 14. Jan. 1839 zu Bielau b. Neiße, gest. 5. Juli 1909 zu Breslau, verdienter Musikhistoriker.

Ferdinand Langer, geb. 21. Jan. 1839 zu Leimen (Hannover), gest. 25. Aug. 1905 zu Kirnwerk (Schwarzwald). Opern.

Eduard Stehle, geb. 17. Febr. 1839 zu Steinhausen (Württemberg), gest. 21. Juni 1915 zu St. Gallen, 1874 Domkapellmeister in St. Gallen. Viele Kirchenmusik a cappella, mit Orgel und mit Orchester.

Joseph Rheinberger, geb. 17. März 1839 zu Vaduz (Liechtenstein), gest. 25. Nov. 1901 zu München, berühmter Lehrer. Große Chorwerke mit Orchester, Orgelsonaten, Orchester- und Kammermusik, Chorlieder, Lieder.

Friedrich Gernsheim, geb. 17. Juli 1839 zu Worms, gest. 10. Sept. 1916 zu Berlin. Chorwerke mit Orchester, Kammermusik.

Cornelis van der Linden, geb. 24. Aug. 1839 zu Dordrecht, gest. 28. Mai 1918 das. Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Chorlieder, Klavierwerke.

Adolf Müller (Sohn), geb. 15. Okt. 1839 zu Wien, gest. 14. Dez. 1901 das. Opern und Operetten.

Michael Haller, geb. 13. Jan. 1840 zu Neusaat (bayr. Oberpfalz), gest. 4. Jan. 1915 zu Regensburg, Gesangspädagog, Kompositionslehrer an der Kirchenmusikschule zu Regensburg. Gediegene Kirchenkompositionen.

Ernst Rudorff, geb. 18. Jan. 1840 zu Berlin, gest. 31. Dez. 1916 das. Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Klaviersachen, Lieder.

Max Wolf, geb. im Febr. 1840 in Mähren, gest. 23. März 1886 zu Wien. Operetten.

Samuel de Lange, geb. 22. Febr. 1840 zu Rotterdam, gest. 7. Juli 1911 zu Stuttgart (Direktor des Konservatoriums), bedeutender Organist. Instrumentalwerke, Oratorium »Moses«.

Friedrich Schmidt, geb. 5. März 1840 zu Hartefeld b. Geldern, seit 1866 Domchordirektor in Münster. Kirchenmusik, Chorwerke mit Orchester.

Franz Xaver Haberl, geb. 12. April 1840 zu Oberellenbach (Nieder-Bayern), gest. 5. Sept. 1910 zu Regensburg als Leiter der 1874 begründeten Kirchenmusikschule, hochverdienter Musikhistoriker, berühmter Lehrer.

Oskar Wermann, geb. 30. April 1840 zu Neichen (Sachsen), gest. 22. Nov. 1906 zu Oberloschwitz (Dresden). Kirchenmusik, Orgelwerke, Orchesterwerke, Klaviersachen, Lieder.

Franz Simandl, geb. 1. Aug. 1840 zu Blatna (Böhmen), gest. im Dez. 1912 zu Wien, Kontrabassist (»Schule für Kontrabaß«).

Bernhard Hopffer, geb. 7. Aug. 1840 zu Berlin, gest. 21. Aug. 1877 auf Jagdschloß Niederwald. Orchesterwerke, Opern, Chorwerke, Kammermusik, Lieder.

Ingeborg von Bronsart, geb. 24. Aug. 1840 zu Petersburg (geb. Starck), gest. 17. Juni 1913 zu München, Pianistin und Komponistin. Opern.

Hermann Goetz, geb. 7. Dez. 1840 zu Königsberg (Preußen), gest. 3. Dez. 1876 zu Hottingen (Schweiz). Opern, Instrumentalwerke, Lieder.

Isidor Seiß, geb. 23. Dez. 1840 zu Dresden, gest. 25. Sept. 1905 zu Köln, Pianist und Klavierkomponist.

Viktor E. Neßler, geb. 28. Jan. 1841 zu Baldenheim (Elsaß), gest. 28. Mai 1890 zu Straßburg. Opern, Männerchöre.

Heinrich Wiltberger, geb. 17. Aug. 1841 zu Sobernheim a. d. Nahe, gest. 26. Mai 1916 zu Kolmar, Männergesangskomponist.

Friedrich Hegar, geb. 11. Okt. 1841 zu Basel, seit 1876 Direktor der Musikschule zu Zürich. Glänzende Männerchorwerke, Instrumentalwerke.

Karl Tausig, geb. 4. Nov. 1841 zu Warschau, gest. 17. Juli 1871 zu Leipzig, Pianist und geschätzter Lehrer.

Wilhelm Brambach, geb. 17. Dez. 1841 zu Bonn, 1872—1904 Bibliotheksdirektor in Karlsruhe, verdienter Historiker (Mittelalter).

Philipp Spitta, geb. 27. Dez. 1841 zu Wechold (Hannover), gest. 13. April 1894 zu Berlin, hochverdienter Musikhistoriker. »J. S. Bach« (1873—1880, 2 Bde.).

Heinrich Hofmann, geb. 13. Jan. 1842 zu Berlin, gest. 16. Juli 1902 zu Großtabarz (Thüringen). Instrumentalwerke, große Chorwerke mit Orchester, Opern, Klaviermusik (vierhändig).

Alfred Kalischer, geb. 4. März 1842 zu Thorn, gest. 8. Okt. 1909 zu Berlin. Schriften über Beethoven.

Karl Millöcker, geb. 29. Mai 1842 zu Wien, gest. 31. Dez. 1899 zu Baden (Wien). Operetten.

Karl Grammann, geb. 3. Juni 1842 zu Lübeck, gest. 30. Jan. 1897 zu Dresden. Opern, Orchesterwerke, Kammermusik.

Joseph Labor, geb. 29. Juni 1842 zu Horowitz (Böhmen), Organist (blind). Kammermusik.

Reinhold Becker, geb. 11. Aug. 1842 zu Adorf (Sachsen). Männerchöre, Opern, Instrumentalwerke.

Karl Kleemann, geb. 9. Sept. 1842 zu Rudolstadt, 1889 Hofkapellmeister in Gera. Bühnenmusik (eine Oper), Orchesterwerke, Lieder, Klaviersachen.

Bolko Graf Hochberg, geb. 23. Jan. 1843 auf Schloß Fürstenstein (Schlesien), 1886—1903 Generalintendant in Berlin. Opern, Orchester- und Kammermusikwerke.

Melchior Ernst Sachs, geb. 28. Febr. 1843 zu Mittelsinn (Unterfranken), gest. 18. Mai 1917 zu München, Komponist und Theoretiker.

Hans Richter, geb. 4. April 1843 zu Raab (Ungarn), gefeierter Dirigent, lange in England tätig, gest. 4./5. Dez. 1916 in Bayreuth.

Theodor Helm, geb. 9. April 1843 zu Wien, gest. 23. Dez. 1920 das., Kritiker und ästhetischer Schriftsteller in Wien.

Heinrich von Herzogenberg, geb. 10. Juni 1843 zu Graz, gest. 9. Okt. 1900 zu Wiesbaden. Große kirchliche Werke mit Orchester (Psalmen, Requiem), Messen, Totenfeier, Passionen, Oratorien, weltl. Chorwerke, Lieder, Kammermusik.

Jules de Swert, geb. 15. Aug. 1843 zu Löwen, gest. 24. Febr. 1891 zu Ostende, Violoncellist. Opern (»Die Albigenser« 1878), Cellokonzerte, Sinfonie.

Franz Neruda, geb. 3. Dez. 1843 zu Brünn, gest. 19. März 1915 in Kopenhagen, Cellist. Instrumentalwerke.

David Popper, geb. 9. Dez. 1843 zu Prag, gest. 7. Aug. 1913 zu Baden (Wien), Cellist und Cellokomponist.

Gustav Jensen, geb. 25. Dez. 1843 zu Königsberg (Preußen), gest. 26. Nov. 1895 zu Köln. Kammermusik, Klavierstücke, Lieder, Sammlung alter Violinmusik.

Lothar Kempter, geb. 5. Febr. 1844 zu Lauingen (Bayern), gest. 14. Juli 1918 zu Vitznau, Dirigent in Zürich. Männerchöre, mit Orchester, Opern.

Joseph Rebiček, geb. 7. Febr. 1844 zu Prag, gest. 24. März 1904 zu Berlin. Sinfonie *H*-moll.

Georg Rauchenecker, geb. 8. März 1844 zu München, gest. 17. Juli 1906 zu Elberfeld. Opern, Chorwerke, Kammermusik, Männerchöre, Lieder.

Richard Hofmann, geb. 30. April 1844 zu Delitzsch (Sachsen), gest. 13. Nov. 1918 zu Leipzig. Theoretische Schulwerke (Instrumentationen).

Hermann Grädener (Sohn), geb. 8. Mai 1844 zu Kiel, in Wien tätig. Instrumentalwerke.

Philipp Rüfer, geb. 7. Juni 1844 zu Lüttich (deutscher Abkunft), gest. 15. Sept. 1919 zu Berlin. Opern (»Merlin« 1787, »Ingo« 1896), Orchester- und Kammermusik.

Richard Metzdorff, geb. 28. Juni 1844 zu Danzig, gest. 26. April 1919 zu Berlin. 2 Opern, Orchesterwerke, Klaviermusik, Lieder.

Ernst Flügel (Sohn), geb. 31. Aug. 1844 zu Halle a. S., gest. 20. Okt. 1912 zu Breslau. Geistl. und weltl. Chöre, Orchesterstücke, Lieder, Klaviersachen.

Friedrich Nietzsche, geb. 15. Okt. 1844 zu Röcken, gest. 25. Aug. 1900 zu Weimar. Musikästhetische Schriften. Chöre mit Orchester.

Konstanz Berneker, geb. 31. Okt. 1844 zu Darkehmen (Ostpreußen), gest. 9. Juni 1906 zu Königsberg. Große Chorwerke mit Orchester.

Eduard Dannreuther, geb. 4. Nov. 1844 zu Straßburg, gest. 12. Febr. 1905 zu London, Propagandist der Musik Wagners in England, Historiker (neuere Musik, Verzierungswesen).

Karl Hennig, geb. 4. Jan. 1845 zu Berlin, gest. 6. Febr. 1914 in Posen, ästhetischer Schriftsteller, auch Komponist.

Friedrich Niecks, geb. 3. Febr. 1845 zu Düsseldorf, 1891 Prof. der Musik in Edinburg, Musikschriftsteller (»Chopin« 1888).

Hugo Brückler, geb. 18. Febr. 1845 zu Dresden, gest. 4. Okt. 1871 das. Lieder, Balladen, Männerchöre.

Gustav Jacobsthal, geb. 14. März 1845 zu Pyritz (Pommern), gest. 9. Nov. 1912 zu Berlin, 1897—1905 ordentl. Prof. der Musikwissenschaft in Straßburg, verdienter Historiker (Mittelalter).

Wilhelm Gericke, geb. 18. April 1845 zu Schwanberg (Steiermark), Dirigent in Wien (1884—1889 und 1898—1908 in Boston). Kammermusik.

Anastasius Vitalis Dreszer, geb. 28. April 1845 zu Kalisch (Polen), gest. 2. Juni 1907 zu Halle a. S. Instrumentalwerke, Lieder.

Hermann Scholtz, geb. 9. Juni 1845 zu Breslau, gest. 13. Juli 1918 in Dresden, Pianist und Klavierkomponist in Dresden.

Thomas Koschat, geb. 8. Aug. 1845 zu Viktring b. Klagenfurt, gest. 19. Mai 1914 zu Wien. Kärntner Volkslieder, Singspiel »Am Wörther See«.

Ernst Perabo, geb. 17. Nov. 1845 zu Wiesbaden, Pianist und Klavierkomponist in Boston.

Robert Schwalm, geb. 6. Dez. 1845 zu Erfurt, gest. 6. März 1912 zu Königsberg (Preußen). Männerchöre, Oper »Frauenlob« (1885), Orchesterwerke, Kammermusik, Oratorium.

August Bungert, geb. 14. März 1846 zu Mühlheim a. d. Ruhr, gest. 26. Okt. 1915 zu Leutesdorf. Tetralogie »Homerische Welt« (Dresden 1898—1903), Lieder, Instrumentalwerke.

Franz Ries, geb. 7. April 1846 zu Berlin. Orchesterwerke, Kammermusik.

Henry Schradieck, geb. 29. April 1846 zu Hamburg, Violinist und Violinpädagog. Schulwerke.

Albert Thierfelder, geb. 30. April 1846 zu Mühlhausen (Thüringen), Universitätsmusikdirektor in Rostock. Opern, Chorwerke, Instrumentalwerke.

Karl Piutti, geb. 30. April 1846 zu Elgersburg, gest. 17. Juni 1892 zu Leipzig, Organist und Orgelkomponist.

Joseph Sittard, geb. 4. Juni 1846 zu Aachen, gest. 24. Nov. 1903 zu Hamburg, Kritiker und Historiker (neuere Zeit).

Louis Pabst, geb. 18. Juli 1846 zu Königsberg (Preußen), seit 1869 in Riga. Klaviersachen, Lieder, Melodramen, Motetten, Chorlieder.

Heinrich Adolf Köstlin, geb. 4. Sept. 1846 zu Tübingen, gest. 4. Juni 1907 zu Kannstadt, Historiker. Begründer des »Evangelischen Kirchengesangvereins«.

Ignaz Brüll, geb. 7. Nov. 1846 zu Proßnitz (Mähren), gest. 17. Sept. 1907 zu Wien. Opern (»Das goldene Kreuz« 1875), Orchesterwerke, Kammermusik.

Paul Kuczynski, geb. 10. Nov. 1846, gest. 21. Okt. 1897 zu Berlin. Chorwerke mit Orchester (»Bergpredigt«).

Otto Kurth, geb. 11. Nov. 1846 zu Triebel (Brandenburg). Opern, Orchester- und Kammermusik, ein Oratorium.

Karl Courvoisier, geb. 12. Nov. 1846 zu Basel, angesehener Violinlehrer (»Die Violintechnik« 1878). Orchesterwerke, Instrumentalwerke, Lieder.

Theodor Podbertsky, geb. 16. Nov. 1846 zu München, gest. 5. Okt. 1913 das. Männerchöre, eine Oper.

Richard Kleinmichel, geb. 31. Dez. 1846 zu Posen, gest. 18. Aug. 1901 zu Charlottenburg, Pianist und Klavierkomponist. Opern, Orchesterwerke.

William Hepworth, geb. 1846 zu Hamburg, Kirchenmusikdirektor in Chemnitz, gest. 12. April 1916 das. Orgelwerke.

Ottokar Hostinsky, geb. 2. Jan. 1847 zu Martinoves (Böhmen), gest. 19. Jan. 1910 zu Prag, Musiktheoretiker und Ästhetiker.

Ernst Frank, geb. 7. Febr. 1847 zu München, gest. 17. Aug. 1889 zu Oberdöbling b. Wien (geistig gestört). Opern, Lieder.

Robert Fuchs, geb. 15. Febr. 1847 zu Frauenthal (Steiermark), geschätzter Lehrer in Wien. Instrumentalwerke.

L. Philipp Scharwenka, geb. 16. Febr. 1847 zu Samter (Posen), gest. 16. Juli 1917 in Bad Nauheim, geschätzter Lehrer in Berlin. Chor- und Orchesterwerke.

Hugo Wehrle, geb. 19. Juli 1847 zu Donaueschingen, Violinist, Violinkomponist. Lieder, Männerchöre.

Gustav Láska, geb. 23. Aug. 1847 zu Prag, Kontrabassist und Komponist für Kontrabaß (»Schule«). Orchesterwerke, Chorwerke, eine Oper.

Robert Stark, geb. 19. Sept. 1847 zu Klingenthal (Sachsen), Klarinettist und Klarinettenkomponist (»Schule«) in Würzburg.

Karl Friedrich Glasenapp, geb. 3. Okt. 1847 zu Riga, gest. 14. April 1915 das., der Biograph Richard Wagners (seit 1876).

Georg Bloch, geb. 2. Nov. 1847 zu Breslau, gest. 11. Febr. 1910 zu Berlin, geschätzter Lehrer. Chöre mit Orchester.

August Klughardt, geb. 30. Nov. 1847 zu Köthen, gest. 3. Aug. 1902 zu Roßlau (Dessau) als Hofkapellmeister. Opern, Orchester- und Kammermusikwerke, Lieder.

Paul Runge, geb. 2. Jan. 1848 zu Heinrichsfeld (Posen), gest. 4. Juli 1911 zu Colmar (Elsaß), Historiker (»Colmarer Liederhandschrift« 1896).

Hermann Kretzschmar, geb. 19. Jan. 1848 zu Olbernhau (Sachsen), 1904 ordentl. Prof. der Musikwissenschaft in Berlin, verdienter Musikhistoriker (neuere Zeit) und Ästhetiker.

Cyrill Kistler, geb. 12. März 1848 zu Groß-Aitingen (Bayern), gest. 1. Jan. 1907 zu Kissingen. Opern, Orchesterwerke, theoretische Schulbücher.

Georg Riemenschneider, geb. 1. April 1848 zu Stralsund, gest. 14. Sept. 1913 zu Breslau. Orchesterwerke, eine Oper.

Karl Stumpf, geb. 21. April 1848 zu Wiesentheid (Unterfranken), ordentl. Prof. der Philosophie in Berlin (Tonpsycholog).

Adalbert von Goldschmidt, geb. 5. Mai 1848 zu Wien, gest. 21. Dez. 1906 das. Opern.

Joseph Pembaur (Vater), geb. 23. Mai 1848 zu Innsbruck, seit 1875 Direktor des dortigen Musikvereins. Lieder, Chorwerke mit Orchester, Messen, Klavierwerke, theoretische Schulbücher.

Hans von Wolzogen, geb. 13. Nov. 1848 zu Potsdam.. Schriften über Richard Wagner. Herausgeber der Bayreuther Blätter.

Karl Schröder, geb. 18. Dez. 1848 zu Quedlinburg, Cellist und Cellokomponist. Opern, theoretische Schulbücher.

Hermann Hutter, geb. 22. Dez. 1848 zu Kaufbeuren. Chorwerke mit Orchester, Chorlieder, Lieder.

Adolf Ruthardt, geb. 9. Febr. 1849 zu Stuttgart, Klavierpädagog und Komponist in Leipzig. Instruktive Klavierwerke.

Hugo Riemann, hervorragender universaler Musikforscher, der Verfasser des vorliegenden Werkes, geb. 18. Juli 1849 zu Großmehlra (Thüringen), gest. 10. Juli 1919 zu Leipzig.

Maximilian Runze, geb. 8. Aug. 1849 zu Woltersdorf (Pommern), Biograph Karl Loewes.

Gustav Kulenkampff, geb. 11. Aug. 1849 zu Bremen, gest. 10. Febr. 1921 zu Berlin. Opern.

Gustav Schreck, geb. 8. Sept. 1849 zu Zeulenroda, seit 1892 Thomaskantor in Leipzig, gest. 22. Jan. 1918 das. Geistliche und weltliche Chorwerke mit Orchester, Chorlieder, Terzette, Duette, Instrumentalwerke.

Hermann Ritter, geb. 19. Sept. 1849 zu Wismar. Theoretische und ästhetische Schulbücher. »Viola alta«. Lebt in Würzburg.

Willem De Haan, geb. 24. Sept. 1849 zu Rotterdam, 1878 Hofkapellmeister in Darmstadt. Männerchorwerke mit Orchester, Opern, Lieder.

Arnold Krug, geb. 16. Okt. 1849 zu Hamburg, gest. 4. Aug. 1904 das. Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Klavierwerke, Kammermusik, Lieder.

Heinrich Bulthaupt, geb. 26. Okt. 1849 zu Bremen, gest. 21. Aug. 1905 das., Historiker (»Dramaturgie der Oper« 1887), Librettodichter.

Emil Steinbach, geb. 14. Nov. 1849 zu Langenrieden (Baden), städt. Kapellmeister in Mainz, gest. daselbst 6. Dez. 1919. Orchester- und Kammermusik, Lieder.

Reinhold Herman, geb. 21. Dez. 1849 zu Prenzlau. Oper »Wulfrin« Köln 1896.

Max Kalbeck, geb. 4. Jan. 1850 zu Breslau, gest. 4. Mai 1921 zu Wien, Kritiker und ästhetischer Schriftsteller in Wien. Biographie von Brahms 1904ff.

Franz Xaver Scharwenka, geb. 6. Jan. 1850 zu Samter (Posen), Pianist und Klavierkomponist, geschätzter Lehrer. Oper »Mataswintha« (1897).

Ignaz Mitterer, geb. 2. Febr. 1850 zu St. Justina (Tirol). Kirchenmusik, Choralschule.

Ludwig Bonvin, geb. 17. Febr. 1850 zu Siders (Schweiz). Kirchliche und weltliche Gesangswerke, Lieder. Lebt in Amerika.

Anton Urspruch, geb. 17. Febr. 1850 zu Frankfurt a. M., gest. 11. Jan. 1907 das. Opern, Kammermusik, Klavierwerke, Sinfonien.

Georg Henschel, geb. 18. Febr. 1850 zu Breslau. Lieder, Opern, Orchesterwerke, Stabat mater.

Heinrich Reimann, geb. 14. März 1850 zu Rengersdorf (Schlesien), gest. 24. Mai 1906 zu Berlin, Schriftsteller und Komponist.

Hermann Zumpe, geb. 9. April 1850 zu Taubenheim (Sachsen), gest. 4. Sept. 1903 als Generalmusikdirektor zu München. Opern, Operetten.

August Wiltberger, geb. 17. April 1850 zu Sobernheim a. d. Nahe. Kirchenmusik, Orgelwerke, Oratorien, Kantaten.

Anton Seidl, geb. 7. Mai 1850 zu Pest, gest. 28. März 1898 zu Neuyork, gefeierter Dirigent.

Richard Heuberger, geb. 18. Juni 1850 zu Graz, gest. 28. Okt. 1914 zu Wien, Kritiker und Ästhetiker. Viele ansprechende Lieder, Chorlieder, Orchesterwerke, Opern, Operetten.

Hans Sitt, geb. 21. Sept. 1850 zu Prag, Violinist, Violinpädagoge und Komponist für Violine.

Wilheim Rudnick, geb. 30. Dez. 1850 zu Damerkow (Pommern), Organist und Orgelkomponist. Chorwerke mit Orchester, Opern.

Otto Fiebach, geb. 9. Febr. 1851 zu Ohlau (Schlesien), Opern, Orchesterwerke, Lieder, Chorlieder.

Otto Klauwell, geb. 7. April 1851 zu Langensalza (Thüringen), gest. 11. Mai 1917 zu Köln. Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierstücke, Lieder, ästhet. und theoret. Schriften.

Martin Röder, geb. 7. April 1851 zu Berlin, gest. 10. Juni 1895 zu Cambridge b. Boston (1873—1880 in Mailand). Kammermusik, Opern, Orchesterwerke.

Max Joseph Beer, geb. 25. Aug. 1851 zu Wien, gest. 25. Nov. 1908 daselbst. Chorwerk »Der wilde Jäger«, Opern.

Friedrich Spitta, geb. 10. Jan. 1852 zu Wittingen (Hannover), ord. Professor der Theologie in Straßburg. Liturgiker und Historiker.

Hans Huber, geb. 28. Juni 1852 zu Schönewerd b. Olten, gest. 24. Dez. 1921, 1896 Direktor der Allg. Musikschule zu Basel. Sinfonien, Kammermusik, Chorwerke mit Orchester, Chorlieder, Lieder, Klaviermusik.

Oswald Koller, geb. 30. Juni 1852 zu Brünn, gest. 10. Juni 1910 zu Klagenfurt, verdienter Historiker (Mittelalter und Mensuralmusik).

Otto Neitzel, geb. 6. Juli 1852 zu Falkenberg (Pommern), gest. 10. März 1920 zu Köln, Kritiker und ästhetischer Schriftsteller. Opern.

Karl Mengewein, geb. 9. Sept. 1852 zu Zaunroda (Thüringen), gest. 7. April 1908 zu Berlin. Opern, Oratorien, Kammermusik.

Alexander Raida, geb. 4. Okt. 1852 zu Paris. Bühnenmusiken aller Art.

Max Friedlaender, geb. 12. Okt. 1852 zu Brieg, Universitätsprofessor in Berlin. Verdienter Historiker (»Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert«).

James Kwast, geb. 23. Nov. 1852 zu Nijkerk (Holland), Pianist und Klavierkomponist in Berlin.

Hans Koeßler, geb. 1. Jan. 1853 zu Waldeck (Fichtelgebirge). Kammermusik, Chorwerke mit Orchester, Orchesterwerke, Lieder, eine Oper.

Iwan Knorr, geb. 3. Jan. 1852 zu Mewe (Westpreußen), 1908 Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M., gest. daselbst 22. Jan. 1916. Opern, Lieder.

Jean Louis Nicodé, geb. 12. Aug. 1853 zu Jersitz (Posen), gest. 5. Okt. 1919 zu Langebrück bei Dresden. Sinfon. Dichtungen.

Theodor Pfeiffer, geb. 20. Okt. 1853 zu Heidelberg, Pianist, Klavierpädagoge. Klavierstücke.

Kornelius Rübner, geb. 26. Okt. 1853 zu Kopenhagen (deutscher Abkunft). Tanzmärchen »Prinz Ador« (1903), Orchesterwerke, Klavierwerke, Lieder.

Paul Umlauft, geb. 27. Okt. 1853 zu Meißen. Opern, 4stimm. Gesänge mit Klavier, Chorwerke mit Orchester.

Joseph Gaisser (als Priester Dom Ugo Atanasio), geb. 1. Dez. 1853 zu Aitrach (Württemberg), Historiker (byzantinische Musik) in Rom.

Richard von Perger, geb. 10. Jan. 1854 zu Wien, gest. 11. Jan. 1911 das., 1899—1907 Direktor des Wiener Konservatoriums. Opern, Kammermusik.

Ernst von Werra, geb. 11. Febr. 1854 zu Leuk (Kanton Wallis), gest. 31. Juli 1913 zu Beuron, Historiker (Orgel- und Klaviermusik).

Adolf Wallnöfer, geb. 26. April 1854 zu Wien. Lieder, Balladen, Chorwerke mit Orchester, Oper »Eddystone« (1889).

Heinrich Zöllner, geb. 4. Juli 1854 zu Leipzig. Opern, Chorwerke, Orchesterwerke, Chorlieder, Lieder.

Peter Gast (Heinrich Köselitz), geb. 1854 zu Annaberg (Sachsen), gest. 15. Aug. 1918 das. Opern, Instrumentalwerke, Lieder, Chorwerke.

Moritz Moszkowski, geb. 23. Aug. 1854 zu Breslau. Klaviermusik, Orchesterwerke, Oper »Boabdil« (1892).

Gerhard Jakob Quadflieg, geb. 27. Aug. 1854 zu Breberen (Aachen), gest. 23. Febr. 1915 zu Elberfeld, Kirchenmusik, Begleitung zum gregor. Choral.

Engelbert Humperdinck, geb. 1. Sept. 1854 zu Siegburg (Rheinland), gest. 27. Sept. 1921 zu Neustrelitz. 1900 Vorsteher einer Meisterschule der Berliner Akademie. Märchenopern (»Hänsel und Gretel« 1893), Chorwerke, Lieder.

Hans Müller, geb. 18. Sept. 1854 zu Köln, gest. 11. April 1897 zu Berlin, Historiker (Mittelalter).

Martin Plüddemann, geb. 29. Sept. 1854 zu Kolberg, gest. 8. Okt. 1897 zu Berlin. Balladen, Lieder, Chorwerke.

Guido Maria Dreves, geb. 27. Okt. 1854 zu Hamburg, gest. 1. Juni 1909 zu Mitwitz b. Kronach, Jesuit. Umfassende Sammlung kirchl. Hymnen (50 Bde.).

Miroslaw Weber, geb. 9. Nov. 1854 zu Prag, gest. 2. Jan. 1906 zu München, Violinist und Violinkomponist. Kammermusik, Opern, Ballett.

Franz Curti, geb. 16. Nov. 1854 zu Kassel, gest. 6. Febr. 1898 zu Dresden. Opern, Chorwerke, Männerchöre, Lieder.

Philipp Wolfrum, geb. 17. Dez. 1854 zu Schwarzenbach (Oberfranken), gest. 8. Mai 1919 zu Samaden, Universitätsprofessor in Heidelberg. Orgelsachen. Kammermusik, Lieder, Weihnachtsspiel.

Anton Rückauf, geb. 13. März 1855 zu Prag, gest. 19. Sept. 1903 auf Schloß Alt-Erlaa. Lieder, Duette, Kammermusik, Oper »Die Rosenthalerin« (1897).

Josef Jiránek, geb. 24. März 1855 zu Ledec (Böhmen), Lehrer am Prager Konservatorium. Orchester- und Kammermusik, pädag. Klavierwerke.

Wilhelm Trautner, geb. 19. Mai 1855 zu Buch am Forst. Kirchenmusik, Orgelwerke.

Fritz Steinbach, geb. 17. Juni 1855 zu Grünfeld (Baden), gest. 13. Aug. 1916 in München, 1902 städt. Musikdirektor in Köln. Kammermusik, Lieder.

Max Jentsch, geb. 5. Aug. 1855 zu Ziesar (Prov. Sachsen), gest. Nov. 1918 in Stendal. Instrumentalwerke.

Georg Thouret, geb. 25. Aug. 1855 zu Berlin, Gymnasialdirektor das., Historiker (»Musik am preußischen Hofe«). Patriotische Festspiele.

Emil Paur, geb. 29. Aug. 1855 zu Czernowitz (Bukowina), angesehener Dirigent. Sinfonie *A*-dur.

Ferdinand Hummel, geb. 6. Sept. 1855 zu Berlin. Chorwerke, Kammermusik, Opern.

Richard Sahla, geb. 17. Sept. 1855 zu Graz, Violinist, 1888 Hofkapellmeister in Bückeburg. Instrumentalwerke, Lieder.

Max Filke, geb. 5. Okt. 1855 zu Steubendorf-Leobschütz (Schlesien), gest. 8. Okt. 1911 zu Breslau. Kirchenmusik mit Orchester, Chorlieder.

Arthur Nikisch, geb. 12. Okt. 1855 zu Lebeny Szent Miklos (Ungarn), gest. 23. Jan. 1922 zu Leipzig, 1895 Gewandhauskapellmeister in Leipzig. Wenige Instrumentalwerke, Kantate »Christnacht«.

Guido Adler, geb. 1. Nov. 1855 zu Eibenschütz (Mähren), 1898 ordentl. Prof. der Musikwissenschaft in Wien, verdienter Musikhistoriker, Leiter der D. d. T. i. Ö.

Arnold Mendelssohn, geb. 26. Dez. 1855 zu Ratibor. Lieder, Chorwerke, Opern.

Karl Zuschneid, geb. 29. Mai 1856 zu Oberglogau. Chorwerke mit Orchester, Chorlieder, Lieder, Klaviermusik, Schulwerke.

Johannes Schreyer, geb. 20. Juni 1856 zu Possendorf (Dresden). Theoret. Schriften (Beiträge zur Bach-Kritik).

Raoul Mader, geb. 25. Juni 1856 zu Preßburg. Opern (eine ungarische), Operetten.

Paul Geisler, geb. 10. Aug. 1856 zu Stolp, gest. 3. April 1919 zu Posen. Opern, Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester.

Felix Mottl, geb. 29. Aug. 1856 zu Unter-St. Veit b. Wien, gest. 2. Juli 1911 zu München als Generalmusikdirektor, gefeierter Dirigent. Opern.

Eduard Schütt, geb. 22. Okt. 1856 zu Petersburg. Kammermusik, Orchesterwerke, Klaviermusik, Lieder.

Oskar Fleischer, geb. 2. Nov. 1856 zu Zörbig, Begründer der Internationalen Musikgesellschaft (1899), Universitätsprofessor in Berlin, Musikhistoriker (Neumenkunde).

Wilhelm Kienzl, geb. 17. Jan. 1857 zu Waizenkirchen (Oberösterreich). Opern (»Der Evangelimann« 1895), Kammermusik, Lieder.

Karl Krebs, geb. 5. Febr. 1857 zu Hanseberg (Königsberg), Historiker, Ästhetiker und Kritiker in Berlin.

Max Dietz, geb. 9. April 1857 zu Wien, Universitätsprofessor daselbst. (»Geschichte der französischen Oper während der Revolutionszeit« 1885.)

Franz Beier, geb. 18. April 1857 zu Berlin, gest. 25. Juni 1914 zu Kassel. 1899 Hofkapellmeister in Kassel. Opern, Schrift über Froberger.

Richard Buchmayer, geb. 19. April 1857 zu Zittau, Pianist und verdienter Historiker (neuere Zeit) in Dresden.

Arpad Doppler, geb. 5. Juni 1857 zu Pest. Orchesterwerke.

Hermann L. von der Pfordten, geb. 5. Juli 1857 zu München, Universitätsprofessor daselbst. Biographische und ästhetische Schriften.

Rudolf Dellinger, geb. 8. Juli 1857 zu Graslitz (Böhmen), gest. 24. Sept. 1910 zu Dresden. Operetten.

Sylvio Lazzari, geb. 1. Jan. 1858 zu Bozen, in Deutschland gebildet (1882 Dr. jur.), dann Schüler von Guiraud und César Franck in Paris. Deutsche Oper »Armor« (Prag 1898), franz. Oper »L'ensorcelé« (1903), sinfonische Dichtungen, Kammermusik, Chorlieder, Lieder.

Desiré Thomassin, geb. 11. Febr. 1858 in Wien. Maler u. Komponist, sinf. u. Kammermusik-Werke in München.

Siegfried Ochs, geb. 19. April 1858 zu Frankfurt a. M., Dirigent des Philharmonischen Chors in Berlin. Oper »Im Namen des Gesetzes« (1888), Lieder.

Bogumil Zepler, geb. 6. Mai 1858 zu Breslau, gest. 19. Aug. 1918 zu Krummhübel. Opern, Operetten, Lieder.

Erich Wolf Degner, geb. 1858 zu Hohenstein-Ernstthal, gest. 18. Nov. 1908 als Direktor der Großherzgl. Musikschule zu Weimar. Orgelwerke mit Orchester, Kammermusik.

Albert Fuchs, geb. 8. Aug. 1858 zu Basel, gest. 15. Febr. 1910 zu Dresden. Kirchliche Chorwerke mit Orchester, Kammermusik, Lieder.

Reinhard Vollhardt, geb. 16. Okt. 1858 zu Seifersdorf b. Rochlitz (Sachsen), Kantor in Zwickau, Historiker (neuere Zeit).

Joseph Krug(-Waldsee), geb. 8. Nov. 1858 zu Waldsee (Oberschwaben), gest. 8. Okt. 1915 zu Magdeburg. Chorwerke mit Orchester, Opern, Orchesterwerke, Kammermusik.

Max Puchat, geb. 8. Jan. 1859 zu Breslau, gest. 12. Aug. 1919 im Karwendel. Orchesterwerke, Lieder.

Rudolf Schwartz, geb. 20. Jan. 1859 zu Berlin, verdienter Historiker und Bibliograph, Direktor der Musikbibliothek Peters in Leipzig.

Emil Vogel, geb. 21. Jan. 1859 zu Wriezen a. d. Oder, gest. 18. Juni 1908 zu Nikolasse (Berlin), verdienter Musikhistoriker.

Karl Goepfart, geb. 8. März 1859 zu Weimar. Opern, Chorwerke, Orchesterwerke.

Otto Taubmann, geb. 8. März 1859 zu Hamburg. Chorwerke, Sinfonien, Oper.

Ernst Seyffardt, geb. 6. Mai 1859 zu Krefeld, Dirigent in Stuttgart. Chorwerke mit Orchester, Kammermusik, Lieder.

Frank Heino Damrosch, geb. 22. Juni 1859 zu Breslau, 1905 Direktor des »Institute of musical art« in Neuyork.

Ludwig Neuhoff, geb. 11. Aug. 1859 zu Berlin, gest. 1. April 1909 zu Gardone. Kammermusik, Lieder, Orgelsonaten, Sinfonien, Männerchöre mit Orchester.

Hugo Rüter, geb. 7. Sept. 1859 zu Hamburg. Lieder, Kammermusik, Orchesterwerke, Bühnenmusik.

Hugo Goldschmidt, geb. 19. Sept. 1859 zu Breslau, gest. 26. Dez. 1920 zu Wiesbaden, verdienter Historiker (Oper im 17. und 18. Jahrhundert, »Gesangsmethodik«).

Alfred Schnerich, geb. 22. Okt. 1859 zu Tarvis (Kärnten), Bibliothekar in Wien, Historiker (neuere Kirchenmusik).

Paul Caro, geb. 25. Okt. 1859 zu Breslau. Kammermusik (30 Streichquartette), Orchesterwerke, Kirchenmusik, Opern.

Richard Bartmuß, geb. 23. Dez. 1859 zu Bitterfeld, gest. 25. Dez. 1910 zu Dessau, Organist und Orgelkomponist. Chorgesänge.

Hugo Wolf, geb. 13. März 1860 zu Windischgraz (Steiermark), gest. 22. Febr. 1903 zu Wien (seit 1897 geisteskrank), genialer Liederkomponist. Oper »Der Corregidor« (1895), Orchesterwerke.

Josef Mantuani, geb. 28. März 1860 zu Laibach, verdienter Historiker, seit 1909 Museumsdirektor in Laibach.

Hermann Spielter, geb. 26. April 1860 zu Barmen, Dirigent und Lehrer in Neuyork. Lieder, Männerchöre, Kammermusik.

Mary Wurm, geb. 18. Mai 1860 zu Southampton. Pianistin. Kammermusik.

Arthur Prüfer, geb. 7. Juli 1860 zu Leipzig, Universitätsprofessor in Leipzig. Historiker (neuere Zeit).

Gustav Mahler, geb. 7. Juli 1860 zu Kalischt (Böhmen), gest. 18. Mai 1911 zu Wien. 9 Sinfonien, Vokalwerke.

Leopold Schmidt, geb. 2. Aug. 1860 zu Berlin, Kritiker, Historiker und ästhet. Schriftsteller in Berlin.

Heinrich Rietsch, geb. 22. Sept. 1860 zu Falkenau a. d. Eger, 1909 ordentl. Prof. der Musikwissenschaft in Prag, Historiker und Musikästhetiker. Instrumental- und Vokalkompositionen.

Felix Woyrsch, geb. 8. Okt. 1860 zu Troppau, Dirigent in Altona. Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Chorlieder, Lieder.

Richard Wallaschek, geb. 16. Nov. 1860 zu Brünn, gest. 24. April 1917 zu Wien, Universitätsdozent in Wien. Arbeiten über primitive Musik.

Heinrich Gottlieb Noren, geb. 6. Jan. 1861 zu Graz. Lieder, Kammermusik, Orchesterwerke.

Anton Averkamp, geb. 18. Febr. 1861 in Willige Langerak, Chordirigent. Oper, Chorwerke.

Arthur Könnemann, geb. 12. März 1861 zu Baden-Baden. Opern, Orchesterwerke, Lieder, Balladen, Chorlieder, Klaviersachen.

Karl Rudolf Weinberger, geb. 3. April 1861 zu Wien. Operetten.

Emil Nikolaus von Reznicek, geb. 4. Mai 1861 zu Wien, Dirigent in Berlin. Opern (»Donna Diana« 1894), Kirchenmusik, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Klaviersachen.

Rudolf Raimann, geb. 7. Mai 1861 zu Veßprim (Ungarn), gest. 26. Sept. 1913 in Wien. Deutsche und ungarische Opern und Possen.

Gustav Lazarus, geb. 19. Juli 1861 zu Köln, geschätzter Lehrer in Berlin, gest. im Juni 1920 das. Opern, Chorwerke mit Orchester, Chorlieder, Lieder.

Karl Pottgießer, geb. 8. Aug. 1861 zu Dortmund, Komponist in München. Opern, Oratorium, Chorwerke, Lieder, Chorlieder.

Ludwig Thuille, geb. 30. Nov. 1861 zu Bozen, gest. 5. Febr. 1907 zu München. Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Männerchöre, Lieder.

Fritz Volbach, geb. 17. Dez. 1861 zu Wipperfürth (Rheinland), Universitätsprofessor in Tübingen, jetzt in Münster. Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, ästhet. und biogr. Schriften (Händel).

Joseph Bloch, geb. 5. Jan. 1862 zu Pest, geschätzter Lehrer das. Orchesterwerke, Kammermusik, Violinschule.

Karel Weis, geb. 13. Febr. 1862 zu Prag. Opern, Operetten, Sinfonien. Lebt in Prag.

Friedrich E. Koch, geb. 3. Juli 1862 zu Berlin. Orchesterwerke, Oratorien, Chorwerke mit Orchester, Opern.

Karl Thiel, geb. 9. Juli 1862 zu Klein-Öls (Schlesien). Kirchenmusik.

Alfons Diepenbrock, geb. 2. Sept. 1862 zu Amsterdam, gest. 5. April 1921 das. Kirchenwerke.

Emil Sauer, geb. 8. Okt. 1862 zu Hamburg, Pianist und Klavierkomponist (zwei Konzerte).

Friedrich Klose, geb. 29. Nov. 1862 zu Karlsruhe, Akademielehrer in München. Dramatische Sinfonie »Ilsebill« (1903), große Messe, sinf. Dichtungen, Oratorium usw.

Wilibald Nagel, geb. 12. Jan. 1863 zu Mülheim a. d. R., Historiker (neuere Zeit).

Hugo Kaun, geb. 21. März 1863 zu Berlin. Kammermusik, Orchesterwerke, Chorwerke, Lieder.

Fritz Baselt, geb. 26. Mai 1863 zu Öls, Verleger in Frankfurt a. M. Operetten, komische Opern.

Felix von Weingartner, geb. 2. Juni 1863 zu Zara (Dalmatien), gefeierter Dirigent. Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder.

Arthur Seidl, geb. 8. Juni 1863 zu München. Kritiker und ästhet. Schriftsteller.

Josef V. v. Wöß, geb. 13. Juni 1863 zu Cattaro. Sinfonien, Chorwerke, Kammermusik.

Karl Päsler, geb. 2. Okt. 1863 zu Wüstewaltersdorf (Schlesien), Historiker. Kammermusik.

Alfred Reisenauer, geb. 1. Nov. 1863 zu Königsberg (Preußen), gest. 30. Okt. 1907 zu Liebau, Pianist und Klavierkomponist. Lieder.

Pater Hartmann (Paul von An der Lan-Hochbrunn), geb. 21. Dez. 1863 zu Salurn b. Bozen, gest. 5. Dez. 1914 zu München. Oratorien, Messen, Orgelstücke.

Max Steinitzer, geb. 20. Jan. 1864 zu Innsbruck, kritischer und ästhetischer Schriftsteller in Leipzig (Biographie von Richard Strauß).

Rudolf von Procházka, geb. 23. Febr. 1864 zu Prag. Lieder, Chorwerke mit Orchester, Opern, biographische Schriften.

Emil Sahlender, geb. 12. März 1864 zu Ibenhain (Thüringen). Opern, Chorwerke, Orchestersuiten, Lieder.

Eugen d'Albert, geb. 10. April 1864 zu Glasgow (deutscher Herkunft), hervorragender Pianist und Komponist. Opern, Klavierkonzerte, Ouvertüren, Lieder.

August von Othegraven, geb. 2. Juni 1864 zu Köln. Lieder, Männerchöre.

Richard Strauß, geb. 11. Juni 1864 zu München, 1908 Generalmusikdirektor in Berlin, 1919 in Wien. Sinf. Dichtungen und andere Instrumentalwerke, Opern, Lieder, Chorlieder.

Anton Beer-Walbrunn, geb. 29. Juni 1864 zu Kohlberg, Prof. in München. Kammermusik, Opern, Lieder.

Stephan Krehl, geb. 5. Juli 1864 zu Leipzig, geschätzter Lehrer das. Kammermusik, Klavierwerke, Lieder, theoretische Schulbücher.

Adolf Sandberger, geb. 19. Dez. 1864 zu Würzburg, 1909 ord. Prof. der Musikwissenschaft in München, verdienter Musikhistoriker, Leiter der D. d. T. i. B. Instrumentalkompositionen, Oper »Ludwig der Springer« (1895), Lieder.

August Ludwig, geb. 15. Jan. 1865 zu Waldheim (Sachsen), Orchesterwerke, Klaviermusik, Lieder. Schriftsteller in Dresden.

Bruno Heydrich, geb. 23. Febr. 1865 zu Leuben (Sachsen), Sänger, jetzt Gesanglehrer in Halle a. S. Lieder, Chorlieder, Gesänge mit Orchester, Opern.

Robert Kahn, geb. 21. Juli 1865 zu Mannheim, geschätzter Lehrer in Berlin. Kammermusik, Chorlieder, Lieder, Chöre mit Orchester.

Peter Wagner, geb. 19. Aug. 1865 zu Kürenz b. Trier, Universitätsprofessor in Freiburg i. d. Schweiz, Historiker (gregorianischer Gesang).

Arno Werner, geb. 22. Nov. 1865 zu Prittitz (Kreis Weißenfels), Organist und Lehrer in Bitterfeld, Historiker (neuere Zeit).

Gustav Jenner, geb. 3. Dez. 1865 zu Keitum (Sylt), Universitätsmusikdirektor in Marburg, gest. 29. Aug. 1920 das. Lieder, Terzette, Kammermusik.

Johannes Döbber, geb. 28. März 1866 zu Berlin, gest. 26. Jan. 1921 das. Opern, Lieder.

Ottokar Nováček, geb. 13. Mai 1866 zu Ungar.-Weißkirchen, gest. 3. Febr. 1900 zu Neuyork, Violinist und Violinkomponist.

Felix vom Rath, geb. 17. Juni 1866 zu Köln, gest 25. Aug. 1905 zu München. Kammermusik.

Walter Petzet, geb. 10. Okt. 1866 zu Breslau, Pianist und Klavierkomponist. Lieder, eine Oper.

Georg Schumann, geb. 25. Okt. 1866 zu Königstein (Sachsen), 1900 Dirigent der Berliner Singakademie. Chorwerke mit Orchester, Orchesterwerke, Kammermusik, Klaviersachen, Lieder.

Franz Saran, geb. 27. Okt. 1866 zu Altranstädt b. Lützen, Universitätsprofessor in Halle a. S., verdienter Rhythmus-Theoretiker.

Waldemar von Baußnern, geb. 29. Nov. 1866 zu Berlin, 1908 Direktor der Großherzogl. Musikschule in Weimar, jetzt in Frankfurt a. M. Opern, Instrumentalwerke.

Ewald Sträßer, geb. 27. Juni 1867 in Burscheid, gediegener Komponist: Kammermusik, Sinfonien.

Eduard Bernoulli, geb. 6. Nov. 1867 zu Basel, Universitätsdozent in Zürich, Musikhistoriker.

Max Seiffert, geb. 9. Febr. 1868 zu Breskow a. d. Spree, verdienter Musikhistoriker in Berlin. Redakteur der Sammelbände der I. M.-G.

Heinrich Schenker, geb. 19. Juni 1868 in Wisniowczyk, Komponist u. hervorragender Theoretiker in Wien.

Joseph Renner, geb. 17. Febr. 1868 zu Regensburg. Kirchenmusik, Orgelwerke, Lieder, Chöre.

Max Schillings, geb. 19. April 1868 zu Düren (Rheinland), 1908 Generalmusikdirektor in Stuttgart, seit 1919 in Berlin. Opern, Bühnenmusik, Melodramen (mit Deklamation), Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder.

Georg Jarno, geb. 3. Juni 1868 zu Pest, gest. 25. Mai 1920 zu Breslau. Opern, Operetten.

Peter Faßbaender, geb. 28. Jan. 1869 zu Aachen, gest. 27. Febr. 1920 in Zürich. Orchesterwerke, Kammermusik.

Johannes Wolf, geb. 17. April 1869 zu Berlin, Universitätsprofessor das., hochverdienter Musikhistoriker.

Robert Hermann, geb. 29. April 1869 zu Bern, gest. 22. Okt. 1912 zu Ambach am Starnberger See. Kammermusik, Orchesterwerke.

Hans Pfitzner, geb. 5. Mai 1869 zu Moskau (deutscher Herkunft), 1908 städt. Musikdirektor in Straßburg. Opern (»Der arme Heinrich« 1895), Chorwerke mit Orchester, Kammermusik.

Siegfried Wagner, geb. 6. Juni 1869 zu Triebschen (Schweiz). Opern.

August Halm, geb. 26. Okt. 1869 zu Groß-Altdorf, Komponist (Kammermusik, Konzerte, Klavierstücke) u. geistvoller Musikschriftsteller.

Rudolf Louis, geb. 30. Jan. 1870 zu Schwetzingen, gest. 15. Nov. 1914 zu München, Musikschriftsteller und geschätzter Lehrer in München (»Harmonielehre« mit Ludwig Thuille 1907).

Cornelis Dopper, geb. 7. Febr. 1870 in Stadskanaal, Dirigent in Amsterdam. Sinfonien, Chorwerke, Opern.

Oskar Straus, geb. 6. April 1870 zu Wien. Orchesterwerke, Kammermusik, Überbrettlstücke, Operetten.

Hermann Suter, geb. 28. April 1870 zu Kaiserstuhl a. Rh. (Schweiz), Dirigent in Basel. Streichquartette, Sinfonie, Chorlieder.

Otto Nodnagel, geb. 16. Mai 1870 zu Dortmund, gest. 25. März 1909 zu Berlin, Schriftsteller und Komponist.

Eugen K. G. Tetzel, geb. 3. Sept. 1870 in Berlin, Theoretiker des Klavierspiels.

Hermann Hans Wetzler, geb. 8. Sept. 1870 in Frankfurt a. M. Kammermusik, Ouvertüre.

Karl Hallwachs, geb. 15. Sept. 1870 zu Darmstadt, Dirigent in Kassel, Schriftsteller. Orchesterwerke, Lieder.

Robert Wiemann, geb. 4. Nov. 1870 zu Frankenhausen, 1907 städt. Musikdirektor in Osnabrück. Kammermusik, Orchesterwerke, Chorwerk »Die Okeaniden«.

Richard Specht, geb. 7. Dez. 1870 in Wien, Musikschriftsteller.

Paul Büttner, geb. 10. Dez. 1870 zu Dresden. Sinfonien, Streichquartett, Opern.

Max Kämpfert, geb. 3. Jan. 1871 zu Berlin. Orchesterwerke, Kammermusik.

Karl Grunsky, geb. 5. März 1871 zu Schornbach (Württemberg), Kritiker und ästhet. Schriftsteller in Stuttgart.

August Reuß, geb. 6. März 1871 zu Liliendorf b. Znaim. Lieder, Duette, Melodramen, Kammermusik, Orchestermusik, Oper »Herzog Philipps Brautfahrt« (1909).

Paul Gläser, geb. 22. März 1871 in Untermarxgrün, Choralvorspiele, Motetten, Oratorium »Jesus«.

Hermann Abert, geb. 25. März 1871 zu Stuttgart, Universitätsprofessor der Musik in Leipzig. Verdienter, universaler Historiker.

J. Willem Mengelberg, geb. 28. März 1871, hervorragender Dirigent in Amsterdam.

Leo Blech, geb. 21. April 1871 zu Aachen, 1906 Hofkapellmeister in Berlin. Opern (»Versiegelt« 1908).

Oskar Fried, geb. 10. Aug. 1871 zu Berlin, Dirigent das. Chorwerke mit Orchester, Orchesterwerke, Frauenchöre.

Paul Graener, geb. 11. Jan. 1872 in Berlin; Kammermusik, Sinfonisches, erfolgreiche Opern.

Friedrich Ludwig, geb. 8. Mai 1872 zu Potsdam, Universitätsprofessor in Straßburg, jetzt in Göttingen, Musikhistoriker (Mittelalter).

Hermann Springer, geb. 9. Mai 1872 zu Döbeln, Bibliothekar u. Musikforscher (Italien) in Berlin.

Bernhard Sekles, geb. 20. Juni 1872 zu Frankfurt a. M., geschätzter Lehrer das. Orchester- und Kammermusikwerke, Lieder, Chöre, Opern.

Siegmund von Hausegger, geb. 16. Aug. 1872 zu Graz, Dirigent der Philharmonie in Hamburg, seit 1920 Direktor der Akademie der Tonkunst in München. Opern (»Zinnober« 1888), Orchesterwerke, Gesänge mit Orchester.

Alexander von Zemlinsky, geb. 4. Okt. 1872 zu Wien, Opernkapellmeister in Prag. Opern, Klaviersachen.

Peter Raabe, geb. 27. Nov. 1872 in Frankfurt a. O., ausgezeichneter Dirigent (Weimar, Aachen), Herausgeber der Liszt-Gesamtausgabe, vielfach auch literarisch tätig.

Karl Straube, geb. 6. Jan. 1873 in Berlin, Kantor an St. Thomas in Leipzig, eminenter Orgelspieler u. Chordirigent.

Max Reger, geb. 19. März 1873 zu Brand (bayr. Oberpfalz), gest. 11. Mai 1916 zu Leipzig. 1912 Hofkapellmeister in Meiningen.

Karl Storck, geb. 23. April 1873 zu Dürmenach (Elsaß), gest. 12. Mai 1920 zu Olsberg, krit. und ästhet. Schriftsteller in Berlin.

Waldemar Wendland, geb. 10. Mai 1873 in Liegnitz. Opern.

Franciscus Nagler, geb. 22. Juli 1873 in Prausitz, Chorkomponist.

Karl Nef, geb. 22. Aug. 1873 zu St. Gallen, Universitätsprofessor in Basel, Historiker (neuere Zeit).

Theodor Kroyer, geb. 9. Sept. 1873 zu München, Universitätsprofessor das. und in Heidelberg, verdienter Historiker (Mittelalter, Mensuralmusik). Orchester- und Kammermusikwerke.

Max Graf, geb. 1. Okt. 1873 zu Wien, ästhet. und histor. Schriftsteller.

Karl Weinmann, geb. 22. Dez. 1873 in Vohenstrauß. Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg, Historiker (16. Jahrh.).

Hugo Leichtentritt, geb. 1. Jan. 1874 zu Pleschen (Posen), verdienter Historiker, auch Komponist (Kammermusik, Lieder, Oper), in Berlin.

Robert Lach, geb. 29. Jan. 1874 zu Wien, Musikforscher, Prof. in Wien.

Ferdinand Scherber, geb. 31. März 1874 in Wien, Musikschriftsteller u. Komponist.

Julius Bittner, geb. 9. April 1874 zu Wien, begabter Opernkomponist.

Ludwig Landshoff, geb. 3. Juni 1874 zu Stettin, jetzt Dirigent in München. Arbeiten über Zumsteeg. Alte Meister des Bel canto (1912).

Theodor Streicher, geb. 7. Juni 1874 zu Wien. Lieder, Chorwerke mit Orchester, Chorlieder.

Theodor G. Wilhelm Werner, geb. 8. Juni 1874 in Hannover, Historiker (16. Jahrh.) u. Komponist; Priv.-Doz. in Hannover.

Richard Stöhr, geb. 11. Juni 1874 in Wien. Theoretiker u. Komponist von Werken jeder Gattung.

Georg Göhler, geb. 29. Juni 1874 zu Zwickau, Dirigent und Schriftsteller in Leipzig, lebt jetzt in Lübeck. Orchesterwerke, Lieder.

Gerhard von Keußler, geb. 6. Juli 1874 zu Schwanenburg (Livland), Dirigent u. Komponist (Sinfonisches, Oratorien).

Karl Kämpf, geb. 31. Aug. 1874 zu Berlin. Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierstücke.

Heinrich-Kaspar Schmid, geb. 11. Sept. 1874 zu Landau a. I., erst in München, seit 1921 in Karlsruhe, Komponist von Liedern, Chören, ausgezeichnete Kammermusik.

Arnold Schönberg, geb. 13. Sept. 1874 zu Wien. Forciert originale Instrumentalwerke und Lieder. Abstruse Harmonielehre 1912.

Albert Schweitzer, geb. 14. Jan. 1875 zu Günsbach (Oberelsaß), Universitätsdozent in Straßburg, Organist und Bach-Ästhetiker.

Emil Mattiesen, geb. 24. Jan. 1875 in Dorpat, Liederkomponist.

Walter Courvoisier, geb. 7. Febr. 1875 zu Riehen b. Basel, Dirigent und Lehrer in München. Lieder, Chöre mit Orchester, Orchesterwerke, Opern.

Richard Wetz, geb. 26. Febr. 1875 zu Gleiwitz, Prof. in Weimar. Lieder, Chöre, Kammermusik, Sinfonien.

Hugo Botstiber, geb. 2. April 1875 zu Wien. Historiker.

Joseph Pembaur jun., geb. 20. April 1875 zu Innsbruck. Pianist, Schulwerke.

Hans Volkmann, geb. 29. April 1875 zu Bischofswerda (Sachsen), Musikhistoriker (»E. R. d'Astorga«) in Dresden.

Clemens v. Franckenstein, geb. 14. Juli 1875 zu Wiesentheid. Opern, Lieder.

Max Schneider, geb. 20. Juli 1875 zu Eisleben, Prof. in Breslau, Musikforscher (J. S. Bach, Aufführungspraxis alter Musik).

Paul Scheinpflug, geb. 10. Sept. 1875 zu Loschwitz (Dresden), Dirigent in Königsberg (Preußen). Kammermusik, Orchesterwerke, Lieder, Chöre.

Moritz Bauer, geb. 8. April 1876 zu Hamburg, Prof. in Frankfurt a. M. Historiker (Schubert).

Erich Band, Kapellmeister, geb. 10. Mai 1876 zu Berlin. Kammermusik, Lieder.

Alfred Schattmann, geb. 11. Juni 1876 in Rytwiany, Opern-Komponist.

F. E. A. Koeberg, geb. 15. Juli 1876 in Haag. Orchesterwerke, Kammermusik, Chorwerke.

Bertha A. Wallner, geb. 20. Aug. 1876 in München. Historikerin (16. Jahrh.).

Karl Pembaur, geb. 24. Aug. 1876 zu Innsbruck, Hoforganist in Dresden. Messen mit Orchester und Orgel u. a., Lieder, Klavierstücke.

Bruno Walter, geb. 15. Sept. 1876 in Berlin, ausgezeichneter Dirigent, Generalmusikdirektor in München, auch Komponist (Lieder, Kammermusik, zwei Sinfonien).

Georg Vollerthun, geb. 29. Sept. 1876 in Fürstenau. Lieder, Duette, Oper.

Walter Niemann, geb. 10. Okt. 1876 zu Hamburg, Kritiker, histor. und ästhet. Schriftsteller in Leipzig. Klavierwerke.

Ludwig Schiedermair, geb. 7. Dez. 1876 zu Regensburg, Universitätsprof. in Bonn, Historiker (neuere Zeit).

Alfred Heuß, geb. 27. Jan. 1877 zu Chur, Musikhistoriker und -Ästhetiker in Leipzig, Redakteur der Zeitschr. d. I. M.-G., jetzt der »Zeitschr. f. Musik«. Liederkomponist.

Erich M. v. Hornbostel, geb. 25. Febr. 1877 zu Wien, Psycholog u. Historiker (Vergleichende Musikwissenschaft).

Ludwig Heß, geb. 23. März 1877 zu Marburg, Sänger. Lieder, Chorwerke, Gesänge mit Orchester, Orchesterwerke, Oper.

Arnold Schering, geb. 2. April 1877 zu Breslau, Universitätsprof. in Halle, Historiker (Instrumentalmusik, Oratorium).

Kor Kujler, geb. 21. April 1877 zu Alblasserdam. Lieder, Chorwerke.

Roderich von Mojsisovics, geb. 10. Mai 1877 zu Graz, Direkt. des steierm. Musikvereins das. Orgelwerke, Orchesterwerke, Kammermusik, Gesänge mit Orchester.

Hermann Stephani, geb. 23. Juni 1877 zu Grimma, Universitätsmusikdirektor in Marburg, Musikforscher u. Komponist.

Max Springer, geb. 19. Dez. 1877 zu Schwendi (Württemberg), Organist und Orgelkomponist in Prag. Schulwerke.

Joseph G. Mraczek, geb. 12. März 1878 in Brünn, haupts. Opernkomponist.

Franz Schreker, geb. 23. März 1878 zu Monaco, Direktor der akad. Hochschule in Berlin, führender moderner Opernkomponist.

Carl Ehrenberg, geb. 6. April 1878 in Dresden. Kammermusik, Lieder, Orchesterwerke.

Rudolf Siegel, geb. 11. April 1878 in Berlin, hervorragender Dirigent in Crefeld, Komponist (heitere Oper).

Fritz Brun, geb. 18. Aug. 1878 zu Luzern. Sinfonien, Kammermusik, Lieder, Chöre.

Alfred Rahlwes, geb. 23. Okt. 1878 in Wesel, Universitäts-Musikdirektor in Halle. Komponist von Kammer-, Lied- u. Chormusik, auch einer Oper.

Alfred Sittard, geb. 4. Nov. 1878 in Stuttgart, Orgelspieler, Chordirigent in Hamburg, auch Komponist.

Reinhard Oppel, geb. 13. Nov. 1878 in Grünberg (Hessen), jetzt in Kiel, Musikforscher u. Komponist (Lieder, Orgelwerke, Kammermusik).

Géza Révész, geb. 9. Dez. 1878 zu Siófok (Ungarn), ausgezeichneter Musikpsycholog.

Otto Ursprung, geb. 16. Jan. 1879 zu Günzlhofen, Historiker (16. Jahrh.).

Gustav Brecher, geb. 5. Febr. 1879 zu Eichwald b. Teplitz, Opernkapellmeister in Köln und Frankfurt. »Soziale Sinfonie«.

Richard Trunk, geb. 10. Febr. 1879 zu Tauberbischofsheim, Liederkomponist in München.

J. Hermann Wetzel, geb. 11. März 1879 zu Kyritz, Musikforscher u. Komponist (Lieder).

Joseph Haas, geb. 19. März 1879 zu Maihingen; Klavier- u. Kammermusik, Orgelwerke, Sinfonisches, Chöre, Lieder.

Volkmar Andreä, geb. 5. Juli 1879 zu Bern, Sinfoniedirektor in Zürich. Chorwerke mit Orchester, Lieder, Kammermusik.

Peter van Anrooij, geb. 13. Okt. 1879 in Zalt-Bommel, Dirigent u. Komponist. (Orchester-Rhapsodie).

Sigfrid Karg-Elert, geb. 21. Nov. 1879 zu Oberasdorf a. Neckar, Komponist, vor allem von Kammermusik, Orgel- u. Harmoniumwerken.

Julius Weismann, geb. 26. Dez. 1879 in Freiburg i. B. Klavier-, Kammermusik, Lieder, Chöre.

Edgar Istel, geb. 23. Febr. 1880 zu Mainz, Historiker (neuere Zeit), Instrumentalwerke, Lieder, eine Oper.

Franz Josef Moser, geb. 20. März 1880 zu Wien, Pianist u. Komponist in Wien (Sinfonien, Kammermusik, Chorwerke).

Hermann Noetzel, geb. 10. April 1880 in Wiesbaden. Opernkomponist.

Karl Bleyle, geb. 7. Mai 1880 zu Feldkirch. Instrumentalwerke, Chorwerke mit Orchester (Texte von Fr. Nietzsche).

Karl Mennicke, geb. 12. Mai 1880 zu Reichenbach i. V., gest. Ende Juni 1917, Musikforscher (18. Jahrh.) u. Kapellmeister.

Karl Schuricht, geb. 3. Juli 1880 in Danzig, hervorragender Dirigent in Wiesbaden; auch Komponist.

Otto Vrieslander, geb. 18. Juli 1880 zu Münster i. W., Liederkomponist.

Kurt v. Wolfurt, geb. 4. Sept. 1880 in Lettin. Lieder, Chormusik, komische Oper.

James Simon, geb. 29. Sept. 1880 in Berlin, Musikschriftsteller u. Komponist (Lieder, Chorwerke, Kammermusik).

Clemens Schmalstich, geb. 8. Okt. 1880 zu Posen, Pianist u. Komponist von Klavierwerken leichterer Art.

Ernst Boehe, geb. 27. Dez. 1880 zu München, Kapellmeister. Orchesterwerke, Lieder.

Alfred Einstein, geb. 30. Dez. 1880 zu München, Historiker.

Karl Weigl, geb. 6. Febr. 1881 in Wien. Sinfonisches, Kammermusik, Lieder.

Armin Knab, geb. 19. Febr. 1881 in Neu-Schleichach. Liederkomponist.

Arthur Willner, geb. 5. März 1881 in Turn bei Teplitz, Kompositionslehrer in Berlin. Kammermusik, Chorwerke, Lieder.

Joseph Gmelch, geb. 22. April 1881 zu Mühlhausen i. d. Oberpfalz, Musikhistoriker (Mittelalter, Musikgesch. Eichstädts).

Wilhelm Sieben, geb. 29. April 1881 zu Landau (Pfalz), erst Geiger, jetzt Dirigent in Dortmund.

Jan van Gilse, geb. 11. Mai 1881 in Rotterdam, Musikdirektor in Utrecht. Sinfonien, Chorwerke, Musikdrama.

Bruno Weigl, geb. 16. Juni 1881 in Brünn. Lieder, Orchesterwerke, Oper.

Ottmar Rutz, geb. 15. Juli 1881 in Fürth, Verfechter der Theorie der »Typenstimmbildung«.

Jean Baptiste Beck, geb. 14. Aug. 1881 zu Gebweiler (Elsaß), Historiker (Musik der Troubadours).

Hermann Zilcher, geb. 18. Aug. 1881 in Frankfurt a. M., erst in München, jetzt Akademiedirektor in Würzburg. Chormusik, Sinfonien, Kammermusik, Lieder, Oper.

Rudolf Cahn-Speyer, geb. 1. Sept. 1881 in Wien. Musikforscher (»Handbuch des Dirigierens« 1919).

Karl Paulke, geb. 16. Okt. 1881 zu Bentschen, Lieder- u. Chorkomponist, auch Musikforscher.

Josef Kromolicki, geb. 16. Jan. 1882 in Posen, Musikforscher u. Komponist.

Ignaz Friedman, geb. 14. Febr. 1882 zu Podgorze (Krakau), bedeutender Pianist nnd Klavierkomponist. Lebt in Berlin.

A. Albert Noelte, geb. 10. März 1882 in Starnberg, Opernkomponist in München.

Theodor Blumer, geb. 24. März 1882 in Dresden. Kammermusik, Orchesterwerke, Oper.

Arthur Schnabel, geb. 17. April 1882 in Lipnik, hervorragender Pianist u. neuestens Komponist modernster Richtung.

Erwin Lendvai, geb. 4. Juni 1882 in Budapest, sinfonische u. Kammermusik, Lieder u. Chorwerke; auch eine Oper.

Wilhelm Krabbe, geb. 13. Juni 1882 zu Widdert, Musikforscher (Lied des 17. u 18. Jahrh.).

Eugen Schmitz, geb. 12. Juli 1882 zu Neuburg a. D., Universitätsdozent in München, Prof. in Dresden, Historiker (neuere Zeit).

A. Z. Idelsohn, geb. 14. Juli 1882 zu Filzburg, Musikforscher (orientalische Musik).

Paul Bekker, geb. 11. Sept. 1882 zu Berlin; hervorragender Musikschriftsteller in Frankfurt a. M.

Georg Kinsky, geb. 29. Sept. 1882 zu Marienwerder, verdienter Bibliograph in Köln a. Rh.

Hermann W. v. Waltershausen, geb. 12. Okt. 1882 in Göttingen, Akademiedirektor in München. Opern, Lieder, auch ästhetische Werke.

Walter Braunfels, geb. 19. Dez. 1882 zu Frankfurt a. M., hochbegabter Komponist. Lieder, Klavierwerke, Orchesterwerke, Opern.

Karl Hasse, geb. 20. März 1883 in Dohna, Universitätsmusikdirektor in Tübingen, Komponist (Orgel) u. Schriftsteller.

Max Unger, geb. 28. Mai 1883 zu Taura. Musikforscher (Clementi, Beethoven).

Gustav Friedrich Schmidt, geb. 11. Aug. 1883 zu Rostock, Musikforscher in München (deutsche Operngeschichte).

Arnold Ebel, geb. 15. Aug. 1883 zu Heide. Lieder, Chorwerke.

Erich Anders, geb. 29. Aug. 1883 zu Teutschental. Lieder, Chöre, Opern.

Eugen B. Onegin, geb. 10. Okt. 1883 in Petersburg, gest. 12. Nov. 1919 in Stuttgart; Komponist von Liedern, Chorwerken u. Opern.

Botho Sigwart (Graf zu Eulenburg), geb. 10. Jan. 1884, gest. 2. Juni 1915 auf d. östl. Kriegsschauplatz. Kammermusik, Lieder, Melodramen, eine Oper.

Georg Schünemann, geb. 13. März 1884 in Berlin, stellvertr. Direktor der akad. Hochschule daselbst, ausgezeichneter Musikforscher (vgl. Musikforschung, Friedrich Bach).

Leopold von der Pals, geb. 5. Juli 1884 in St. Petersburg. Orchesterwerke, Opern, Klavierwerke.

Alfons Blümel, geb. 13. Sept. 1884 zu Wien. Lieder, Kammermusik, Orchesterwerke, eine Oper.

Emil Schennich, geb. 29. Nov. 1884 in Rattenberg, Musikdirektor u. Komponist hauptsächlich von Kammermusik, in Innsbruck.

Karl Heinrich David, geb. 30. Dez. 1884 zu St. Gallen. Lieder, Kammermusik, Oper.

Alban Berg, geb. 1885 zu Wien, Komponist extremer Richtung. Kammermusik, Lieder, Orchesterstücke.

Hermann M. Poppen, geb. 1. Jan. 1885 in Heidelberg, Chorkomponist u. Musikschriftsteller.

Lucian Kamienski, geb. 7. Jan. 1885 in Gnesen, Musikhistoriker (18. Jahrh.).

Hermann Kögler, geb. 2. Febr. 1885 zu Lodz, Komponist von Kammer- u. Klavierwerken, auch Sinfonica.

Otto Klemperer, geb. 15. Mai 1885 in Breslau, Dirigent u. Komponist (Messe).

Georg Kiessig, geb. 17. Sept. 1885 zu Leipzig; Komponist sinfonischer Kammer- u. Klaviermusik sowie von Liedern.

Egon Wellesz, geb. 2. Okt. 1885 in Wien, Historiker (orient. Musik, Operngeschichte usw.) u. Komponist (Lieder, Kammermusik, Oper).

Wilhelm Furtwängler, ausgezeichneter Dirigent, geb. 25. Jan. 1886 in Berlin.

Rudolf Steglich, geb. 18. Febr. 1886 in Rats-Damnitz, Musikforscher in Hannover.

Kurt Beilschmidt, geb. 20. März 1886 zu Magdeburg. Kammer- u. Orchestermusik, Bühnenwerke.

Ernst Kurth, geb. 2. Juni 1886 in Wien, hervorragender Musikforscher, Prof. in Bern.

Heinrich Kaminski, geb. 4. Juli 1886 in Thiengen (Schwarzwald); Kammermusik, Chorwerke.

Robert M. Haas, geb. 15. Aug. 1886 zu Prag, Musikforscher (Operngeschichte des 18. Jahrh.).

Robert Heger, geb. 19. Aug. 1886 in Straßburg, Dirigent (München) u. Komponist (Sinfonie, Oper usf.).

Gottfried Rüdinger, geb. 23. Aug. 1886 in Lindau, Chorleiter in München, Komponist von Kirchenwerken, Chören, Liedern, Kammer- u. sinf. Musik.

Othmar Schoeck, geb. 1. Sept. 1886 zu Brunnen, feinsinniger Liederkomponist, auch Kammer- u. Chormusik, Opern.

Hermann Unger, geb. 26. Okt. 1886 zu Kamenz, Musikschriftsteller u. Komponist (Klavier-, Kammermusikwerke) in Köln.

Heinr. Tiessen, geb. 10. April 1887 in Königsberg. Lieder, Klavier- u. Orchesterwerke.

Max Trapp, geb. 1. Nov. 1887 in Berlin. Klavierstücke, Kammermusik, Sinfonie, Lieder.

Bernhard Paumgartner, geb. 14. Nov. 1887 in Wien, Direktor des Salzburger Mozarteums, Chor- u. Opernkomponist.

Friedrich Martin, geb. 18. Jan. 1888 zu Wiesbaden, Liederkomponist, Chorwerke.

Viktor Ebenstein, geb. 20. Jan. 1888 zu Wien. Pianist u. Klavierkomponist.

Fritz Jürgens, geb. 22. April 1888 zu Düsseldorf, gest. (gefallen) 25. Sept. 1915, Liederkomponist.

Emil Bohnke, geb. 11. Okt. 1888 zu Zdunska Wola. Kammermusik.

Bodo Wolf, geb. 19. Okt. 1888 in Frankfurt a. M., Dirigent in Saarbrücken. Lieder, Klavier-, Kammer-, Orchestermusik.

Wilibald Gurlitt, geb. 1. März 1889 zu Dresden, Musikforscher (17. Jahrh.), Prof. in Freiburg i. B.

Hans Joachim Moser, geb. 25. Mai 1889 in Berlin, Musikforscher (»Gesch. d. deutschen Musik« 1920).

Fritz Busch, geb. 13. März 1890 zu Siegen. Dirigent, Generalmusikdirektor in Stuttgart.

Hans Gál, geb. 5. Aug. 1890 zu Brünn (Nied.-Öst.), Kammermusik, sinf. Werke, Opern.

Fidelio F. Fincke, geb. 1891 in Josefstal (Nordböhmen). Lieder, Kammermusik, sinf. Dichtungen.

Egon Kornauth, geb. 14. Mai 1891 zu Olmütz; Kammer- u. Klaviermusik.

Hermann Scherchen, geb. 21. Juni 1891 in Berlin, Dirigent u. Komponist moderner Richtung (Streichquartett).

Adolf Busch, geb. 8. Aug. 1891 zu Siegen, hervorragender Geiger, auch Komponist Regerscher Nachfolge.

Hans Mersmann, geb. 6. Okt. 1891 zu Potsdam, Musikforscher (Ansbacher Musikgesch., Volkslied).

Kurt Rudolf Mengelberg, geb. 1. Febr. 1892 in Crefeld. Historiker, Schriftsteller, Komponist.

Felix Petyrek, geb. 14. Mai 1892 in Brünn, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder moderner Faktur.

Adolf Aber, geb. 28. Jan. 1893 zu Apolda, Historiker (Thüringer Musikgeschichte).

Rudolf Peterka, geb. 17. April 1894 in Brünn, Komponist von Kammermusik, einer Sinfonie, Liedern.

Heinrich Bienstock, geb. 13. Juli 1894 zu Mühlhausen i. E., gest. 17. Dez. 1918 zu Tübingen. Opern.

Wilhelm Grosz, geb. 11. Aug. 1894 zu Wien. Klavierwerke, Kammermusik, Lieder.

Josef Rosenstock, geb. 27. Jan. 1895 in Krakau, begabter Komponist von Klavier-, Kammermusik-, Orchester- u. Chorwerken.

Paul Hindemith, geb. 16. Nov. 1895 zu Hanau, Kammermusik, Operneinakter.

Wilhelm Kempff, geb. 25. Nov. 1895 zu Jüterbog, Organist, Pianist u. Komponist von Kammer- u. sinf. Musik.

Paul Strüver, geb. 12. Febr. 1896 in Hamburg. Kammermusik, eine Oper.

Erich Wolfg. Korngold, geb. 29. Mai 1897 in Brünn; Kammermusik, Sinfonisches, Opern.

Rudolf Peters, geb. 1. Febr. 1902 in Gelsenkirchen, Kammermusik, Klavierwerke.

§ 114. Italiener, Spanier und Portugiesen (vgl. II², S. 495 ff.).

Pier Francesco Tosi, geb. 1647 zu Bologna, gest. 1727 zu London (seit 1692 in London), berühmter Gesanglehrer und Gesangstheoretiker.

Giuseppe Ottavio Pitoni, geb. 18. März 1657 zu Rieti, gest. 1. Febr. 1743 zu Rom als Kapellmeister der Peterskirche. Gediegene Kirchenmusik im Palestrinastil.

Conte Pirro Capacelli d'Albergati, geb. 20. Sept. 1663 zu Carrati, gest. 22. Juni 1735 in Bologna. Oratorien, Kirchenmusik, Kantaten, Instrumentalwerke.

Francesco Saverio Geminiani, geb. 1664 zu Lucca, gest. 16. Sept. 1762 zu Dublin, Schüler Corellis. Instrumentalwerke, Violinschule (1731 u. ö.).

Giovanni Carlo Maria Clari, geb. 1669 zu Pisa, gest. 1754 das. Duetti e Terzetti da camera (1720). Kirchenmusik.

Pietro Torri, geb. ca. 1665, gest. 6. Juli 1737 als Hofkapellmeister zu München. Opern.

Antonio Caldara, geb. 1670 zu Venedig, gest. 28. Dez. 1736 zu Wien als Vizekapellmeister (neben Fux). 74 Opern, Kirchenmusik, Motetten, Triosonaten (1700).

Azzolino Bernardino Cav. della Ciaja, geb. 21. Mai 1671 zu Siena, gest. im Jan. 1755 zu Pisa. Wichtige Klavierkompositionen (Sonate per cembalo, Op. 4 1727 [3 in Neuausgabe von Buonamici] mit einigen Orgelstücken), auch Kammerkantaten, Op. 2 u. 3 gedruckt, Messen u. a. in Ms.

Giuseppe Porsile, geb. 1672 zu Neapel, gest. 27. Mai 1750 als Hofkapellmeister zu Wien. Opern, Oratorien, Serenaden, Kantaten.

Carlo Agostino Badia, geb. 1672 zu Venedig, gest. 23 Sept. 1738 zu Wien. Opern, Oratorien, Kantaten.

Tommaso Albinoni, geb. 1674 zu Venedig, gest. 1745 das. Gute Instrumentalwerke, 51 Opern, Kantaten.

Nicola Fago, geb. 1674 zu Tarent, gest. nach 1736 zu Neapel, Schüler und als Konservatoriumsdirektor Nachfolger Provenzales. Kirchenmusik, Oratorien, Opern.

Evaristo Felice dall' Abaco, geb. 12. Juli 1675 zu Verona, gest. 12. Juli 1742 zu München (seit 1714 Kammermusikdirektor). Hervorragende Instrumentalwerke Op. 1—7. Reiche Auswahl in Neudruck in D. d. T. i. B.

Domenico Zipoli, geb. 1675 zu Nola, 1716 Organist in Rom. Gute Klavier- und Orgelstücke (1739 von M. Corette neu herausgegeben).

Giovanni Battista Somis, geb. 1676 zu Piemont, gest. 14. Aug. 1763 zu Turin, Schüler Correllis, Violinist, berühmter Lehrer, Violinkomponist.

Domenico Sarri, geb. 1678 zu Trani (Neapel), gest. nach 1741 als Hofkapellmeister zu Neapel, Schüler Provenzales. Oratorien, Kantaten, Opern.

Pietro Castrucci, geb. 1679 zu Rom, gest. 29. Febr. 1752 zu Dublin, Schüler Corellis. Concerti grossi und Violinsonaten.

Antonio Vivaldi, geb. ca. 1680 zu Venedig, gest. 1743 das., hervorragender Violinist und Violinkomponist. Konzerte.

Antonio Pollarolo, geb. 1680 zu Venedig, gest. 4. Mai 1746 das. als Kapellmeister an S. Marco. Opern Oratorien.

Francesco Venturini, geb. ca. 1680, gest. 18. April 1745 als Kammermusikdirektor zu Hannover, Schüler von G. B. Farinelli. Concerti da camera, französische Ouvertüren.

Emanuel Rincon d'Astorga, geb. 20. März 1680 zu Augusta auf Sizilien, gest. nach 1757 in Spanien. Kantaten, Duette, Stabat mater, eine Oper.

Giuseppe Valentini, geb. 1681 (zu Rom?), um 1735 zu Florenz. Wertvolle Instrumentalwerke (Triosonaten Op. 1—6, Violinsonaten Op. 8, Concerti grossi Op. 7).

Francesco Conti, geb. 20. Jan. 1682 zu Florenz, gest. 20. Juli 1732 zu Wien. Opern, Kantaten.

Giacomo Bassevi, genannt Cervetto, geb. ca. 1682 in Italien, gest. 14. Jan. 1783 in London, Cellist und Opernunternehmer. Sonaten für 1—3 Celli.

Francesco Durante, geb. 15. März 1684 zu Fratta Maggiore (Neapel), gest. 13. Aug. 1755 zu Neapel. Gediegene Kirchenkompositionen, Madrigale, Klaviersonaten.

Domenico Scarlatti, geb. 26. Okt. 1685 zu Neapel, gest. 1757 das. (1729—1754 in Madrid), genialer Klavierkomponist.

Giuseppe Matteo Alberti, geb. 1685 zu Bologna. Violinkonzerte (1713, sehr verbreitet) u. a. Instrumentalwerke.

Francesco Maria Veracini, geb. 1685 zu Florenz, gest. 1750 bei Pisa, hervorragender Violinist und Violinkomponist.

Giuseppe Maria Orlandini, geb. ca. 1685 zu Bologna, gest. ca. 1750 zu Florenz. 44 Opern, Oratorien.

Benedetto Marcello, geb. 24. Juli 1686 zu Venedig, gest. 24. Juli 1739 zu Brescia, geistvoller Schriftsteller. Kirchenkompositionen, Kantaten, Instrumentalwerke, Opern.

Nicola Porpora, geb. 19. Aug. 1686 zu Neapel, gest. im Febr. 1766 das. (1733—1736 in London, 1747—1752 in Dresden). 52 Opern, Kantaten, Sonaten.

Luca Antonio Predieri, geb. 13. Sept. 1688 zu Bologna, gest. 1769 das. Opern, Oratorien.

Francesco Manfredini, geb. 1688 zu Pistoja. Triosonaten, Concerti grossi (1718).

Antonio Bernacchi, geb. 1690 zu Bologna, gest. im März 1756 das., berühmter Kastrat (in London, München, Wien), seit 1736 Gesanglehrer in Bologna.

Francesco Barsanti, geb. ca. 1690 zu Lucca, 1714—1750 in England. Instrumentalwerke.

Carlo Tessarini, geb. 1690 zu Rimini, erzbischöfl. Konzertmeister zu Brünn. Wertvolle Violinkompositionen (1729—1762).

Giovanni Porta, geb. 1690 zu Venedig, gest. im Sept. 1755 als Hofkapellmeister zu München. 32 Opern, Kirchenmusik.

Leonardo Vinci, geb. 1690 zu Strongoli (Calabrien), gest. 28. Mai 1730 zu Neapel. Opern, Kirchenmusik.

Giov. Alberto Ristori, geb. 1692 zu Bologna, gest. 7. Febr. 1753 zu Dresden als Vizekapellmeister. Opern, Kirchenmusik.

Giuseppe Tartini, geb. 8. April 1692 zu Pirano (Istrien), gest. 26. Febr. 1770 zu Padua, genialer Violinvirtuos, Violinkomponist und Theoretiker (Entdecker der Kombinationstöne). »Trattato di musica« (1754).

Giorgio Antoniotto, geb. 1692 zu Mailand, gest. 1776 das. Violoncell- und Gambensonaten, Schrift: »L'arte armonica«.

Pietro Locatelli, geb. 1693 zu Bergamo, gest. 1. April 1764 zu Amsterdam, Schüler Corellis. Wertvolle Instrumentalwerke (Violinkonzerte, Sonaten, Triosonaten).

Giuseppe Sammartini, geb. ca. 1693 zu Mailand, gest. 1740 zu London. (1732—1733 mit Carlo Arrigoni Leiter der Donnerstagskonzerte.) Instrumentalwerke.

Leonardo Leo, geb. 5. Aug. 1694 zu San Vito (Neapel), gest. 31. Okt. 1744 zu Neapel, Schüler von Provenzale und Fago. Über 60 Opern, Oratorien, gediegene Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Giuseppe Antonio Brescianello, um 1717—1757 Herzogl. Musikdirektor in Stuttgart. Violinkonzerte, Sinfonien, Triosonaten.

Giuseppe Maria Buini, geb. ca. 1695 zu Bologna, gest. im Mai 1739 zu Alessandria della Paglia. Komische Opern für Bologna und Venedig.

Francesco Antonio Vallotti, geb. 11. Juni 1697 zu Padua, gest. 16. Jan. 1780 das., berühmter Kompositionslehrer und Theoretiker.

Nicolo Logroscino, geb. ca. 1700 zu Neapel, gest. 1763 das. Mitschöpfer der Opera buffa.

Giovanni Platti, geb. ca. 1700 zu Venedig, Kammermusiker zu Bamberg und Würzburg. Klaviersonaten und Konzerte, Triosonaten, Flötensonaten.

Carlo Arrigoni, geb. ca. 1700 zu Florenz, gest. ca. 1743 das. als Großherzogl. Kammerkomponist (vgl. Gius. Sammartini). Kammerkantaten (1732), Opern, Oratorien, »Esther«.

Alessandro Besozzi, geb. ca. 1700 zu Parma, gest. 1775 zu Turin, berühmter Oboevirtuose. Instrumentalwerke.

Bartolomeo Cordans, geb. 1700 zu Venedig, gest. 14. Mai 1757 zu Udine. Viele Opern und noch mehr Kirchenmusik.

Giovanni Chintzer, Instrumentalkomponist um 1730—1750 (Triosonaten, Violinsonaten, Sinfonien, in Paris gedruckt).

Giovanni Battista Sammartini, geb. 1701 zu Mailand, gest. 15. Jan. 1775 das., Lehrer Glucks. Instrumentalwerke, Kirchenmusik, Opern.

Giovanni Pescetti, geb. ca. 1704 zu Venedig, gest. 1766 das. Opern, Klaviersonaten.

Pasquale Cafaro, geb. 8. Febr. 1706 bei Lecce (Neapel), gest. 23. Okt. 1787 zu Neapel. Kirchenmusik, Stabat mater, Opern.

Padre Giambattista Martini, geb. 24. April 1706 zu Bologna, gest. 4. Okt. 1784 das., hochberühmter Lehrer und Theoretiker und gediegener Komponist (Kammerduette 1763).

Baldassare Galuppi (il Buranello), geb. 18. Okt. 1706 zu Burano (Venedig), gest. 3. Jan. 1785 das. als Kapellmeister an S. Marco, bedeutender Komponist komischer Opern. Klaviersonaten, Oratorien, Kirchenmusik.

Andrea Bernasconi, geb. 1706 zu Marseille (ital. Herkunft), gest. 29. Jan. 1784 zu München als Hofkapellmeister. Opern, Kirchenmusik, Sinfonien.

Giov. Battista Lampugnani, geb. 1706 zu Mailand, gest. ca. 1786. Opern, Instrumentalwerke.

Girolamo Abos (Avos, d'Avossa), geb. 1708 zu Malta, gest. 1786 zu Neapel. Opern (Texte von Metastasio, Pariati u. a.). Vgl. S. 323.

Egidio Romoaldo Duni, geb. 9. Febr. 1709 zu Matera (Neapel), gest. 11. Juni 1775 zu Paris, Schüler Durantes (seit 1757 in Paris, Mitbegründer der französischen komischen Oper). Italienische und französische Opern.

Giovanni Battista Pergolesi, geb. 4. Jan. 1710 zu Jesi, gest. 16. März 1736 zu Pozzuoli (Neapel). Ernste und komische Opern (»La serva padrona« 1733), Stabat mater, Triosonaten, Kirchenmusik.

Bernardo Aliprandi, geb. zu Mailand, seit 1732 in München, Violoncellist, 1737 Kammerkomponist, 1780 pensioniert. Einige Opern.

Emanuele Barbella, geb. ca. 1710 zu Neapel, gest. 1773 das. Instrumentalwerke, in London und Paris gedruckt.

Salvatore Lanzetti, geb. ca. 1710 zu Neapel, gest. ca. 1780 zu Turin. Violoncellsonaten (1736), Celloschule.

Giuseppe Bonno, geb. 29. Jan. 1710 zu Wien, gest. 15. April 1788 das. als Hofkapellmeister. Opern, Oratorien, Kirchenmusik.

Gaetano Latilla, geb. 12. Jan. 1711 zu Bari (Neapel), gest. 1791 zu Neapel 43 Opern, Kirchenmusik.

Domenico Terradellas (Terradeglias), geb. 13. Febr. 1711 zu Barcelona, gest. 25. Mai 1751 zu Rom, Schüler Durantes. Opern.

Davide Perez, geb. 1711 zu Neapel (span. Abkunft), gest. nach 1782 in Lissabon. 33 Opern, Kirchenmusik.

Joseph Clemens Ferdinand dall'Abaco (Sohn), geb. 1712 zu Brüssel, gest. nach 1800 zu Verona (1738—1765 Kammermusikdirektor in Bonn), Violoncellist. Instrumentalwerke.

Conte Francesco Algarotti, geb. 11. Dez. 1712 zu Venedig, gest. 3. Mai 1764 zu Pisa (1740—1749 am Hofe Friedrichs d. Gr.). »Saggio sopra l'opera in musica« (1755).

Nicola Jommelli, geb. 10. Sept. 1714 zu Aversa (Neapel), gest. 25. Aug. 1774 zu Neapel (1753—1769 Hofkapellmeister in Stuttgart). 60 Opern, Oratorien, Messen.

Ignazio Fiorillo, geb. 11. Mai 1715 zu Neapel, gest. im Juni 1787 zu Fritzlar (1754 Hofkapellmeister in Braunschweig, 1762—1780 in Kassel). Opern, Kirchenmusik.

Gioacchino Cocchi, geb. 1715 zu Padua, gest. 1804 zu Venedig (1757—1763 in London). Opern, Divertissements.

Felice de' Giardini, geb. 12. April 1716 zu Turin, gest. 17. Dez. 1796 zu Moskau, Schüler von Somis, Violinvirtuos und Violinkomponist. Opern, Oratorien.

Domenico Alberti, geb ca. 1717 zu Venedig, gest. 1740. Klaviersonaten (auch unter dem Namen Jozzi).

Legrenzio Vincenzo Ciampi, geb. 1719 zu Piacenza, gest. ca. 1775. Komische Opern (»Bertoldo alla Corte« 1747), Instrumentalwerke.

Rinaldo da Capua, 1737—1771. 25 Opern (18 für Rom). Komponist der Pergolesi zugeschriebenen Kanzonette »Tre giorni«.

Nicolo Pasquali, seit 1740 in Edinburg, gest. 13. Okt. 1757. Kammermusikwerke, Sinfonien, Generalbaßschule (1757), »The art of fingering« (nachgelassen 1760).

Giuseppe d'Avossa (Avos), gest. nach 1793. Opern (Texte von Palomba, Zeno, Salvi). Vgl. S. 322.

Giuseppe Paganelli um 1730—1775 in Augsburg, München, Stuttgart, Madrid. Opern, Klaviersonaten, Violinsonaten, Violinkonzerte.

Pietro Nardini, geb. 1722 zu Fibiana (Toskana), gest. 7. Mai 1793 zu Florenz, Schüler Tartinis, 1753—1767 Konzertmeister in Stuttgart, bedeutender Violinvirtuos und Violinkomponist.

Francesco Chabran (Ciabrano), geb. 1723 zu Piemont, Neffe und Schüler von Somis, Violinist. Sonaten und Konzerte für Violine.

Fr. Ant. Bart. Uttini, geb. 1723 zu Bologna., gest. 25. Okt. 1795 zu Stockholm. 2 schwedische Opern (1773—1776), übrigens italienische und französische Opern (sämtlich für Stockholm).

Maria Teresia d'Agnesi, geb. 1724 zu Mailand, gest. 1780, Klavierspielerin, 5 Opern, Klavierwerke,

Giuseppe Toeschi, geb. 1724 in der Romagna, gest. 12. April 1788 zu München (seit 1752 Violinist im Mannheimer Orchester, 1759 Konzertmeister). Sinfonien, Quartette, Triosonaten, Ballette.

Ferdinando Giuseppe Bertoni, geb. 15. Aug. 1725 auf der Insel Salò, gest. 1. Dez. 1813 zu Desenzano (1784—1797 Kapellmeister der Markuskirche in Venedig). Opern, Oratorien, Instrumentalwerke.

Domenico Ferrari, geb. ca. 1725 zu Piacenza, gest. 1780 zu Paris, Violinist, Schüler Tartinis (zeitweilig Konzertmeister in Stuttgart, bekannt durch sein Flageolettspiel). Violinkompositionen.

Pasquale Pisari, geb. 1725 zu Rom, gest. 1778 das. Kirchenmusik.

Giuseppe Paolucci, geb. 25. Mai 1726 zu Siena, gest. 26. April 1766 zu Assisi, Schüler des Padre Martini. »Arte pratica di contrappunto« (drei Bände, 1765—1772).

Tommaso Traetta, geb. 30. März 1727 zu Bitonto (Neapel), gest. 6. April 1779 zu Venedig (1768—1776 in Petersburg). 40 Opern, Kirchenmusik.

Pasquale Anfossi, geb. 25. April 1727 zu Taggia (Neapel), gest. im Febr. 1797 zu Rom, Schüler Piccinis (?), gefeierter Komponist komischer Opern, 1791 Kapellmeister am Lateran. 1758—1794 73 Opern für Italien, London, Prag, Dresden, Berlin. Kirchenmusik.

Pietro Guglielmi, geb. im Mai 1727 zu Massa Carrara, gest. 19. Nov. 1804 zu Rom, Schüler von Durante, 1762 in Dresden, dann in Braunschweig, 1772—1777 in London, 1793 Kapellmeister der Peterskirche in Rom, gefeierter Komponist komischer Opern. Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Nicola Piccini, geb. 16. Jan. 1728 zu Bari (Neapel), gest. 7. Mai 1800 zu Passy (Paris), Schüler von Leo und Durante, der berühmte Rivale Glucks. 83 italienische Opern (viele komische) und für Paris 15 französische. 2 Oratorien.

Giuseppe Sarti, geb. 28. Dez. 1729 zu Faenza, gest. 28. Juli 1802 zu Berlin (auf der Reise), 1755—1775 in Kopenhagen, 1784—1801 in Petersburg. Opern, Kirchenmusik.

Giovanni Marco Rutini, geb. ca. 1730 zu Florenz, gest. ca. 1797 das. Klaviersonaten.

Antonio Lolli, geb. ca. 1730 zu Bergamo, gest. 1802 in Sizilien, Violinist und Violinkomponist.

Fedele Fenaroli, geb. 25. April 1730 zu Lanciano, gest. 1. Jan. 1818 zu Neapel. Kirchenmusik, Generalbaßschule.

Stefano Arteaga, geb. ca. 1730 zu Madrid, gest. 30. Okt. 1799 zu Paris. »Le rivoluzioni del teatro musicale italiano« (1783 u. ö.).

Gaetano Pugnani, geb. 27. Nov. 1731 zu Turin, gest. 15. Juni 1798 das., Schüler von Somis, bedeutender Violinist und Violinkomponist.

Ignazio Raimondi, geb. ca. 1733 zu Neapel, gest. 14. Jan. 1813 zu London. Triosonaten, Streichtrios, Streichquartette, konzertante Sinfonien.

Pasquale Ricci, geb ca. 1733 zu Como. Sinfonien (auch konzertante), Kammermusik mit B. c. und mit obligatem Klavier, in Paris, London und Amsterdam gedruckt.

Giacomo Tritto, geb. 1733 zu Altamura (Neapel), gest. 17. Dez. 1824 zu Neapel. 51 Opern, Kirchenmusik, theoretische Schulbücher.

Antonio Sacchini, geb. 23. Juli 1734 zu Pozzuoli (Neapel), gest. 8. Okt. 1786 zu Paris, Schüler von Durante und Guglielmi, 1771 in München und Stuttgart, 1772—1782 in London, dann in Paris. Französische Opern (»Dardanus« 1784 und »Oedipe à Colone« 1786), Oratorien, gute Kammermusik.

Giuseppe Aprile, geb. 29. Okt. 1738 zu Bisceglie, gest. 1814 zu Martina, berühmter Gesanglehrer, Solfeggien.

Antonio Boroni, geb. 1738 zu Rom, gest. im Dez. 1792 das. als Kapellmeister der Peterskirche (1770—1777 Hofkapellmeister in Stuttgart). Opern.

Bonaventura Furlanetto (genannt Musin), geb. 27. Mai 1738 zu Venedig, gest. 6. April 1817 das. als Kapellmeister der Markuskirche, geschätzter Lehrer, Kirchenmusik.

Antonio Sabbatini, geb. 1739 zu Albano bei Rom, gest. 29. Jan. 1809 zu Padua, Schüler von Padre Martini und Valotti, angesehener Theoretiker und Lehrer.

Tommaso Giordani, geb. ca. 1740 zu Neapel, gest. 1816 zu Dublin. Streichquartette, Klavier-Ensemblemusik.

Francesco Zappa, geb. zu Mailand, in Haag und London lebend. Sinfonien und Triosonaten seit 1765.

Giovanni Battista Cirri, geb. 1740 zu Forli, Violoncellist in London. Cellosonaten und Konzerte, Triosonaten, Quartette.

Carlo Antonio Campioni, 1764—1780 Herzogl. Kammermusikdirektor in Florenz. Instrumentalwerke.

Giacomo Insanguine, geb. ca. 1740 zu Monopoli (Neapel), gest. 1796 zu Neapel. Opern, Kirchenmusik.

Giovanni Paësiello, geb. 9. Mai 1741 zu Tarent, gest. 5. Juni 1816 zu Neapel (1776—1784 in Petersburg [1782 »Der Barbier von Sevilla«], 1802—1803 in Paris). Über 100 Opern.

Giuseppe Jannaconi, geb. 1741 zu Rom, gest. 16. März 1816 das. als Kapellmeister an der Peterskirche. Kirchenmusik im Palestrinastil.

Andrea Lucchesi, geb. 28. Mai 1741 zu Motta (Venezien), gest. ca. 1800 (1774—1794 Hofkapellmeister in Bonn [zur Zeit von Beethovens Jugend]). Instrumentalwerke, Opern, Kantaten, Kirchenmusik.

Giacomo Rusti, geb. 1741 zu Rom, gest. 1786 zu Barcelona. Opern.

Luigi Tomasini, geb. 1741 zu Pesaro, gest. 25. April 1808 zu Esterház als Kammermusikdirektor. Instrumentalwerke (auch für Baryton).

Luigi Boccherini, geb. 19. Febr. 1743 zu Lucca, gest. 28. Mai 1805 zu Madrid, Mitschöpfer der solistischen Kammermusik. 125 Streichquintette, 91 Streichquartette, 54 Streichtrios, Klavierquintette, Sinfonien.

Giuseppe Giordani (il Giordanello), Bruder des Tommaso, geb. 1744 zu Neapel, gest. 4. Jan. 1798 zu Fermo. Gute Kammermusik (Streichquartette Op. 11), 35 Opern, Oratorien.

Domenico Corri, geb. 4. Okt. 1744 zu Rom, gest. 22. Mai 1825 zu London, mit seinem Eidam J. L. Dussek 1792—1800 Musikverleger; Komponist von Opern und Instrumentalwerken. Musikpädagogische Schriften.

Giovanni Mane Giornovichi (Jarnovic), geb. 1744 zu Neapel (Pole?), gest. 21. Nov. 1804 zu Petersburg, Violinvirtuose. Gute Instrumentalwerke (Violinkonzerte).

Franz Petrini, geb. 1744 zu Berlin (ital. Abkunft), gest. 1819 zu Paris, Harfenist und Harfenkomponist.

Marchese Michele Arditi, geb. 29. Sept. 1745 zu Presicca (Neapel), gest. 23. April 1838 zu Neapel, Archäologe und Komponist. Kantaten.

Giov. Giuseppe Cambini, geb. 13. Febr. 1746 zu Livorno, gest. 1825 zu Paris. Opern, flache Instrumentalwerke.

Muzio Clementi, geb. 12. April 1746 (24. Jan. 1752?) zu Rom, gest. 10. März 1832 zu Evesham (England), seit seinem 16. Jahre in England, bedeutender Klavierspieler, berühmter Lehrer und historisch wichtiger Klavierkomponist. 106 Klaviersonaten, Klavier-Ensembles, auch Sinfonien usw.

Felice Alessandri, geb. 24. Nov. 1747 zu Damaso (Modena), gest. 15. Aug. 1798 zu Casinalbo (1789—1792 neben Reichardt Hofkapellmeister in Berlin). Opern, Instrumentalwerke.

Venanzio Rauzzini, geb. 1747 zu Rom, gest. 8. April 1810 zu Bath (England), Gesangslehrer. Opern, Kammermusik.

Nicolo Mestrino, geb. 1748 zu Mailand, gest. im Sept. 1790 zu Paris. Violinist und Violinkomponist. Konzerte, Schulwerke.

Giuseppe Puppo, geb. 12. Juni 1749 zu Lucca, gest. 19. April 1827 zu Florenz, Violinist und Violinkomponist.

Domenico Cimarosa, geb. 17. Dez. 1749 zu Aversa (Neapel), gest. 11. Jan. 1801 in Venedig, gefeierter Komponist komischer Opern (»Il matrimonio segreto«, Wien 1792). Kirchenmusik, Kantaten.

Antonio Salieri, geb. 19. Aug. 1750 zu Lugano, gest. 7. Mai 1825 als Hofkapellmeister in Wien, Schüler von Gaßmann und Gluck. 40 Opern, (3 französ. für Paris), Oratorien, Kirchenmusik, Kantaten, Instrumentalwerke.

Gaetano Brunetti, geb. ca. 1750 zu Pisa, gest. 1808 zu Madrid (dort der Rivale Boccherinis), Violinist und Violinkomponist.

Gennaro Astaritta, schrieb 1765—1893 37 ital. Opern (»Circe ed Ulisse« 1787).

Tomas de Yriarte, geb. 18. Sept. 1750 auf Teneriffa, gest. 17. Sept. 1791 zu Santa Maria (Cadiz), Dichter (pseudonym »Tirso Imareta«) und Komponist (Instrumentalwerke).

Bartolomeo Campagnoli, geb. 10. Sept. 1751 zu Cento, gest. 6. Nov. 1827 zu Neustrelitz (1797—1818 Konzertmeister in Leipzig). Instrumentalwerke.

Francesco Bianchi, geb. 1752 zu Cremona, gest. 27. Nov. 1810 zu London. 70 italienische und französische Opern.

Nic. Antonio Zingarelli, geb. 4. April 1752 zu Neapel, gest. 5. Mai 1837 zu Torre del Greco (Neapel). Opern, Kirchenmusik.

Giovanni Antonio Capucci, geb. 1753 zu Brescia, gest. 18. März 1818 zu Bergamo. Instrumentalwerke, Opern.

Giovanni Battista Viotti, geb. 23. Mai 1753 zu Fontanetto del Po (Vercelli), gest. 13. März 1824 zu London, Schüler von Pugnani, hervorragender Violinist (nur bis 1783 öffentlich auftretend). 29 Violinkonzerte, 21 Quartette, 21 Trios usw.

Vincenzo Righini, geb. 22. Jan. 1756 zu Bologna, gest. 19. August 1812 das. (1788—1792 Hofkapellmeister in Mainz, 1793—1812 in Berlin). 20 Opern, Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Antonio Calegari, geb. 17. Febr. 1757 zu Padua, gest. 22. Juli 1828 das., Theoretiker.

Alessandro Rolla, geb. 22. April 1757 zu Pavia, gest. 15. Sept. 1841 zu Mailand, bedeutender Violinist (Lehrer Paganinis), Violinkomponist.

Antonio Bartolomeo Bruni, geb. 2. Febr. 1759 zu Coni (Piemont), gest. 1823 das. (seit 1781 in Paris lebend), Schüler von Pugnani. 21 französische Opern, Kammermusik, Violin- und Bratschenschule.

Antonio da Silva Leite, geb. 23. Mai 1759 zu Porto, gest. 10. Jan. 1833 das. Opern, Werke für Gitarre (Schule).

Vincenzo Rastrelli, geb. 1760 zu Fano, gest. 20. März 1839 als Hofkapellkomponist zu Dresden. Kirchenmusik.

Luigi Cherubini, geb. 14. Sept. 1760 zu Florenz, gest. 15. März 1842 zu Paris (1816 Kompositionsprofessor, 1821 Direktor des Konservatoriums), hochangesehener Kompositionslehrer. Italien., französ. und eine deutsche Oper (»Faniska«, Wien 1806), Instrumentalwerke, Kirchenmusik, Kantaten.

Vittorio Trento, geb. 1761 zu Venedig, gest. ca. 1825. Ballette, Opern.

Giuseppe Niccolini, geb. 29. Jan. 1762 zu Piacenza, gest. 18. Dez. 1842. 48 Opern, 30 Messen, 100 Psalmen usw.

Marcos Portugal (Portogallo), geb. 24. März 1762 zu Lissabon, gest. 7. Febr. 1830 zu Rio de Janeiro als Hofkapellmeister. 40 italienische Opern für Italien, Madrid, Paris und Lissabon. Kirchenmusik.

Marco Santucci, geb. 4. Juli 1762 zu Camajore (Toscana), gest. 29. Nov. 1843 zu Lucca. Kirchenmusik a cappella und mit Orchester. Instrumentalwerke.

Gaetano Andreozzi, geb. 1763 zu Neapel, gest. 21. Dez. 1826 zu Paris. Opern (auch für Petersburg und Madrid).

Francesco Pollini, geb. 1763 zu Laibach (Krain), gest. 17. Sept. 1846 zu Mailand, Pianist und Klavierkomponist. Stabat mater.

Domenico Dragonetti, geb. 7. April 1763 zu Venedig, gest. 16. April 1846 zu London (seit 1794 in London), sensationeller Kontrabaßvirtuose und Komponist für Kontrabaß. Auch Kanzonetten.

Valentino Fioravanti, geb. 11. Sept. 1764 zu Rom, gest. 16. Juni 1837 zu Capua (seit 1816 Kapellmeister der Peterskirche in Rom). 77 Opern (»I virtuosi ambulanti« 1807).

Joseph Mazzinghi, geb. 25. Dez. 1765 zu London (italienischer Abkunft), gest. 15. Jan. 1844 zu Bath. Klaviersonaten, Opern, Kirchenmusik.

Francesco Basili, geb. 1766 zu Loreto, gest. 25. März 1850 als Kapellmeister der Peterskirche. Kirchenmusik, auch Opern,

Luigi Piccini (Sohn), geb. 1766 zu Neapel, gest. 31. Juli 1827 zu Passy (Paris). Opern.

Francesco Ruggi, geb. 21. Okt. 1767 zu Neapel, gest. 23. Jan. 1845 das. Opern, Kirchenmusik.

Francisco Javier Cabo, geb. 1768 zu Najera (Valencia), gest. 21. Nov. 1832 zu Valencia. Kirchenmusik im Palestrinastil.

Pietro Casella, geb. 1769 zu Pieve (Umbrien), gest. 12. Dez. 1843 das. Opern, Kirchenmusik.

Bonifazio Asioli, geb. 30. Aug. 1769 zu Correggio, gest. 18. Mai 1832 das. Theoretische Werke, Kirchen- und Instrumentalmusik.

Ferdinando Carulli, geb. 10. Febr. 1770 zu Neapel, gest. im Febr. 1841 zu Paris, Gitarrevirtuose und Komponist für Gitarre (Sonaten, Konzerte usw.).

Ferdinando Paër, geb. 1. Juni 1771 zu Parma, gest. 3. Mai 1839 zu Paris (1802 Hofkapellmeister in Dresden, 1806 mit Napoleon, seit 1812 in Paris), gefeierter Opernkomponist, Oratorien, Kantaten, Instrumentalwerke.

Antonio Benelli, geb. 5. Sept. 1771 zu Forli, gest. 16. Aug. 1830 zu Börnichen i. S., Gesangslehrer. Kirchenmusik.

Giuseppe Mosca, geb. 1772 zu Neapel, gest. 11. Sept 1839 in Messina. Opern, Ballette.

Gasparo Spontini, geb. 14. Nov. 1774 zu Majolati (Kirchenstaat), gest. 14. Jan. 1851 das. (seit 1803 in Paris, 1820—1842 General-Musikdirektor in Berlin).

Manuel Garcia (Vater), geb. 21. Jan. 1775 zu Sevilla, gest. 9. Juni 1832 zu Paris. 48 spanische, italienische und französische Opern.

Giuseppe Baini (Abbate), geb. 21. Okt. 1775 zu Rom, gest. 21. Mai 1844 das., Komponist im Palestrinastil (zehnstimmiges Miserere). Biographie Palestrinas.

Niccolò Isouard, geb. 6. Dez. 1775 auf Malta, gest. 23. März 1818 zu Paris. Italienische und französische komische Opern, Kirchenmusik, Kantaten usw.

Luigi Mosca, geb. 1775 zu Neapel, gest. 30. Nov. 1824 das. Opern, Oratorium (»Joas«), Messe.

João Bomtempo, geb. 28. Dez. 1775 zu Lissabon, gest. 18. August 1842 das. (seit 1833 Direktor des Konservatoriums), Pianist. Instrumentalwerke.

Catterino Cavos, geb. 1776 zu Venedig, gest. 10. Mai 1840 zu Petersburg (seit 1797 das.). Italienische, französische und russische Opern.

Fernando Orlandi, geb. 1777 zu Parma, gest. 5. Jan. 1848 das. Opern.

Vincenzo Puccita, geb. 1778 zu Civitavecchia, gest. 20. Dez. 1861 zu Mailand. Opern.

Felice Radicati, geb. 1778 zu Turin, gest. 14. April 1823 zu Wien. Kammermusikwerke, Opern.

Stefano Pavesi, geb. 22. Jan. 1779 zu Casaletto Vaprio (Cremona), gest. 28. Juli 1850 zu Crema. 60 Opern.

Angelo Maria Benincori, geb. 28. März 1779 zu Brescia, gest. 30. Dez. 1821 in Paris, Violinist und Violinkomponist. Kirchenmusik.

Louis Alexandre Piccini (Enkel), geb. 10. Sept. 1779 zu Paris, gest. 24. April 1850 das. 200 Bühnenstücke aller Art.

Francesco Caffi, geb. 1780 zu Venedig, gest. im Febr. 1874 zu Padua, Historiker (Geschichte der Kapelle der Marcuskirche in Venedig).

Mauro Giuliani, geb. ca. 1780 zu Bologna, gest. 1820 zu Wien, Gitarrevirtuose und Komponist von Sonaten usw. für Gitarre.

Giovanni Battista Polledro, geb. 10. Juni 1781 zu Piova (Turin), gest. 15. Aug. 1853 das. (1814—1824 Konzertmeister in Dresden), Violinist und Violinkomponist.

Giuseppe Blangini, geb. 18. Nov. 1781 zu Turin, gest. 18. Dez. 1841 zu Paris, 1809—1814 Hofkapellmeister in Kassel. Französische Romanzen und Notturni, 38 Opern, Messen u. a.

Carlo Coccia, geb. 14. April 1782 zu Neapel, gest. 13. April 1873 zu Novara. 40 Opern.

Nicolo Paganini, geb. 27. Okt. 1782 zu Genua, gest. 27. Mai 1840 zu Nizza, sensationeller Violinvirtuos und Komponist für Violine.

Giacomo Cordella, geb. 25. Juli 1783 zu Neapel, gest. 2. Mai 1847 das. Opern, Kirchenmusik, Kantaten.

Pietro Generali, geb. 4. Okt. 1783 zu Masserano (Piemont), gest. 3. Nov. 1832 zu Novara. Opern, Kirchenmusik.

Giuseppe Pilotti, geb. 1784 zu Bologna, gest. 12. Juni 1838 das. Kirchenmusik, Instrumentationslehre.

Francesco Morlacchi, geb. 14. Juni 1784 zu Perugia, gest. 28. Okt. 1841 zu Innsbruck, seit 1810 Hofkapellmeister in Dresden. Opern, Kirchenmusik, Orgelsonaten.

Francesco Andrevi, geb. 16. Nov. 1786 in Katalonien (italienischer Abstammung), gest. 23. Nov. 1853 zu Barcelona. Kirchenmusik, Harmonielehre.

Pietro Raimondi, geb. 20. Dez. 1786 zu Rom, gest. 30. Okt. 1853 das. als Kapellmeister der Peterskirche. 62 Opern, 21 Ballette, Oratorien (ein Tripeloratorium), Messen, vielchörige Gesangswerke usw. (64 stimmige 16fache Fuge).

Paolo Brambilla, geb. 1786 zu Mailand, gest. 1838 das. Opern, Ballette.

Michele Carafa de Colobrano, geb. 17. Mai 1787 zu Neapel, gest. 26. Juli 1872 zu Paris (Professor am Konservatorium). Opern, Kirchenmusik, Kantaten.

Giulio Marco Bordogni, geb. 1788 zu Gazzaniga bei Bergamo, gest. 31. Juli 1856 zu Paris, berühmter Gesanglehrer.

Ramon Carnicer, geb. 24. Okt. 1789 zu Tarrega (Katalonien), gest. 17. März 1855 zu Madrid. Opern, Orchestermusik, Kirchenmusik.

Niccolò Vaccai, geb. 15. März 1790 zu Tolentino, gest. 5. Aug. 1848 zu Pesaro. Opern, Ballette, Kirchenmusik, Gesangsschulwerke.

Gioacchino Rossini, geb. 29. Febr. 1792 zu Pesaro, gest. 13. Mai 1868 zu Ruelle (Paris), seit 1823 in Paris (doch 1836—1853 zurückgezogen in Italien). Letzte Oper: »Tell« 1829, Stabat mater, wenige geistliche Gesänge.

Pier Antonio Coppola, geb. 11. Dez. 1793 zu Castrogiovanni (Sizilien), gest. 13. Nov. 1877 zu Catania. Opern.

Giovanni Tadolini, geb. 1793 zu Bologna, gest. 29. Nov. 1872 das. Opern, Kanzonetten.

Pedro Albeniz, geb. 14. April 1795 zu Longroño, gest. 12. April 1855 zu Madrid, Pianist und Klavierkomponist.

Giovanni Pacini, geb. 17. Febr. 1796 zu Catania, gest. 6. Dez. 1867 zu Pescia. ca. 90 Opern, Oratorien, Kantaten, Messen.

Carlo Conti, geb. 9. Okt. 1796 zu Arpino, gest. 10. Juli 1868 zu Neapel, geschätzter Lehrer. Opern, Kirchenmusik.

Saverio Mercadante, geb. 26. Juni 1797 zu Neapel, gest. 17. Dez. 1870 das. als Direktor des Kgl. Konservatoriums. ca. 60 Opern, Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Gaetano Donizetti, geb. 29. Nov. 1797 zu Bergamo, gest. 8. April 1848 das. (geistig gestört). ca. 70 Opern, Kirchenmusik, kleinere Gesangssachen.

Vincenzo Fioravanti (Sohn des Valentino), geb. 5. April 1799 zu Rom, gest. 28. März 1877 zu Neapel. Opern.

Joseph Rastrelli (Sohn), geb. 13. April 1799 zu Dresden, gest. 15. Nov. 1842 das. als Hofkapellmeister. Opern, Kirchenmusik.

Francesco Florimo, geb. 12. Okt. 1800 zu Reggio, gest. 18. Dez. 1888 zu Neapel als Bibliothekar des Konservatoriums, verdienter Historiker.

Vincenzo Bellini, geb. 1. Nov. 1801 zu Catania, gest. 24. Sept. 1835 zu Puteaux (Paris). Opern (Norma« 1831).

Giuseppe Persiani, geb. 1804 zu Recanati, gest. 14. Aug. 1869 zu Paris. Opern.

Manuel Garcia (Sohn), geb. 17. März 1805 zu Madrid, gest. 1. Juli 1906 zu London (101 jähr.), berühmter Gesangslehrer.

Luigi Ricci, geb. 8. Juli 1805 zu Neapel, gest. 21. Dez. 1859 zu Prag (geistig gestört). Opern, Kirchenmusik, Lieder.

Cesare Pugni, geb. 1805 zu Genua, gest. 26. Jan. 1870 zu Petersburg. 300 Ballette, 10 Opern, 40 Messen.

Luigi Felice Rossi, geb. 27. Juli 1805 zu Brandizzo (Piemont), gest. 20. Juni 1863 zu Turin. Kirchenmusik.

Gaetano Gaspari, geb. 14. März 1807 zu Bologna, gest. 31. März 1881 das. als Bibliothekar des Konservatoriums, verdienter Historiker.

Don Hilarion Eslava, geb. 21. Okt. 1807 zu Burlada (Navarra), gest. 23. Juli 1878 zu Madrid als Hofkapellmeister und Konservatoriumsdirektor. Kirchenmusik, Opern, Sammlungen älterer spanischer Kirchengesänge und Orgelwerke.

Don Balthasar Sandoni, geb. 4. Jan. 1807 zu Barcelona, gest. 1890 das., Schriftsteller, Zarzuelas, Kirchenmusik, Orchester- und Chorwerke.

Luigi Fernando Casamorata, geb. 15. Mai 1807 zu Würzburg (italienischer Abkunft), gest. 24. Sept. 1881 zu Florenz als Direktor des Liceo musicale. Kirchenmusik, Instrumentalwerke, Harmonielehre.

[Sir] Michele Costa, geb. 4. Febr. 1808 zu Neapel, gest. 29. April 1884 zu Brighton (seit 1829 in London). Oratorien für die englischen Musikfeste, Opern.

Joaquim Casimiro (da Silva), geb. 30. Mai 1808 zu Lissabon, gest. 28. Dez 1862 das. Kirchenmusik, Opern.

Franceso Chiaromonte, geb. 20. Juli 1809 zu Castrogiovanni (Sizilien), gest. 15. Okt. 1886 zu Brüssel. Kirchenmusik, Gesangsschule.

Federico Ricci, geb. 22. Okt. 1809 zu Neapel (Bruder des Luigi), gest. 10. Dez. 1877 zu Conegliano. Opern.

Lauro Rossi, geb. 19. Febr. 1810 zu Macerata, gest. 5. Mai 1885 zu Cremona. Opern, Trauerkantaten, Kirchenmusik, Fugen für Streichquartett.

Giuseppe Concone, geb. 1810 zu Turin, gest. 1. Juni 1861 das. Geschätzter Gesangslehrer. Vokalisen, Opern.

Angelo Catelani, geb. 30. März 1811 zu Guastalla, gest. 5. Sept. 1866 zu Modena, Historiker.

Achille Peri, geb. 20. Dez. 1812 zu Reggio, gest. 28. März 1880 das. Opern.

Alberto Mazzucato, geb. 28. Juli 1813 zu Udine, gest. 31. Dez. 1877 als Konservatoriumsdirektor zu Mailand, Musikschriftsteller. Opern.

Giuseppe Verdi, geb. 10. Okt. 1813 zu Roncole (Parma), gest. 27. Jan. 1901 zu Mailand. 25 italienische Opern und eine französische für Paris (»Les vêpres Siciliennes« 1855), Stabat mater, Requiem für Manzoni, Kirchenstücke, ein Streichquartett.

Antonio Brancaccio, geb. 1813 zu Neapel, gest. 12. Febr. 1846 das. Opern.

Enrico Petrella, geb. 1. Dez. 1813 zu Palermo, gest. 7. April 1877 zu Genua. 25 Opern.

Conte Nicolo Gabrielli, geb. 21. Febr. 1814 zu Neapel, gest. 14. Juni 1891 zu Paris. 22 Opern, 60 Ballette.

Giuseppe Lillo, geb. 26. Febr. 1814 zu Galatina, gest. 4. Febr. 1863 zu Neapel. Instrumentalwerke, Kirchenmusik, Opern.

Theodor Döhler, geb. 20. April 1814 zu Neapel, gest. 21. Febr. 1856 zu Florenz, Pianist und Klavierkomponist.

Raphael Machado, geb. 1814 zu Angra (Azoren), gest. 9. Sept. 1887 zu Rio de Janeiro. Kirchenmusik, Bearbeitung brasilianischer Volkslieder, theoretische Schulbücher.

Antonio Buzzola, geb. 2. März 1815 zu Adria, gest. 20. Mai 1871 als Kapellmeister an S. Marco zu Venedig. Opern, Messen, Kantaten.

Francesco Schira, geb. 19. Sept. 1815 auf Malta, gest. 16. Okt. 1883 zu London, Gesangslehrer. Opern.

Camillo Sivori, geb. 25. Okt. 1815 zu Genua, gest. 18. Febr. 1894 das. Violinist und Violinkomponist.

Achille Graffigna, geb. 6. Mai 1816 zu St. Martino dall' Argine, gest. 19. Juli 1896 zu Padua. Opern.

Mariano Soriano-Fuertes, geb. 1817 zu Murcia, gest. 26. März 1880 zu Madrid, Historiker (Musik in Spanien).

Teodulo Mabellini, geb. 2. April 1817 zu Pistoja, gest. 10. März 1897 zu Florenz. Opern, Oratorien, Kirchenmusik.

Carlo Pedrotti, geb. 12. Nov. 1817 zu Verona, gest. 16. Okt. 1893 das. Opern.

Antonio Bazzini, geb. 11. März 1818 zu Brescia, gest. 10. Febr. 1897 als Konservatoriumsdirektor zu Mailand. Sechs Streichquartette, ein Quintett, Orchesterwerke, Sinfonien, Kantaten, Auferstehungsoratorium.

Abramo Basevi, geb. 29. Dez. 1818 zu Livorno, gest. im Nov. 1885 zu Florenz, Pionier der deutschen Musik in Italien (Beethoven-Matineen), Schriftsteller. Opern.

Nicola de Giosa, geb. 5. Mai 1820 zu Bari, gest. 7. Juli 1885 das. Opern Kanzonetten.

Cesare Dominicetti, geb. 12. Juli 1821 zu Desenzano, gest. 20. Juni 1888 zu Sesto di Monza. Opern.

Giovanni Bottesini, geb. 24. Dez. 1821 zu Crema, gest. 7. Juli 1889 zu Parma, Kontrabaßvirtuos, Pionier deutscher Musikpflege in Italien (Begründer der Società del Quartetto in Florenz). Opern, ein Oratorium u. a.

Alfredo Piatti, geb. 8. Jan. 1822 zu Bergamo, gest. 19. Juli 1901 das. Cellist und Cellokomponist.

Rafael Hernando, geb. 31. Mai 1822 zu Madrid. Zarzuelas, Kirchenmusik.

Luigi Arditi, geb. 22. Juli 1822 zu Crescentino (Vercelli), gest. 1. Mai 1903 zu Hove (Brighton), Violinist, Opernkapellmeister. Walzer-Arie »Il bacio«.

Carlo Emanuele di Barbieri, geb. 22. Okt. 1822 zu Genua, gest. 28. Sept. 1869 zu Pest. Opern (»Perdita« 1865).

Francisco Asenjo-Barbieri, geb. 3. Aug. 1823 zu Madrid, gest. 17. Febr. 1894 das., verdienter Historiker (Cancionero musical 1891). 77 Zarzuelas.

Pascual Arrieta, geb. 21. Okt. 1823 zu Puente la Reina, gest. 11. Febr. 1894 zu Madrid als Konservatoriumsdirektor. Zarzuelas.

Eugenio Terziani, geb. 29. Juli 1824 zu Rom, gest. 30. Juni 1889 das. Opern, Kirchenmusik.

Nicolò Coccon, geb. 10. Aug. 1826 zu Venedig, gest. 4. Aug. 1903 das. 30 Messen, 8 Requiem, ein Oratorium, Opern.

Michele Ruta, geb. 1827 zu Caserta, gest. 24. Jan. 1896 zu Neapel. Opern, Kirchenmusik.

Antonio Cagnoni, geb. 8. Febr. 1828 zu Godiasco, gest. 30. April 1896 zu Bergamo. Opern.

Pietro Platania, geb. 5. April 1828 zu Catania, gest. 26. April 1907 zu Neapel. Opern, Festkantaten.

Cristobal Oudrid, geb. 7. Febr. 1829 zu Badajoz, gest. 15. März 1877 zu Madrid. 30 Zarzuelas.

Ciro Pinsuti, geb. 9. Mai 1829 zu Sinalunga, gest. 10. März 1888 zu Florenz, in England erzogen (Lehrer: Potter, Blagrove), 1856 ff. Gesangsprofessor an der Londoner Academy of Music. Opern, Tedeum, viele kleine Gesangssachen.

Paolo Serrão, geb. 1830 zu Filadelfia (Catangaro). Italienische Opern für Neapel, Kirchenmusik.

Cesare de Sanctis, geb. 1830 zu Albano bei Rom. Requiem (1872), Messen, Orchesterwerke, Kanons usw.

Filippo Marchetti, geb. 26. Febr. 1831 zu Bolognola, gest. 18. Jan. 1902 zu Rom. Opern.

Alberto Randegger, geb. 13. April 1832 zu Triest, gest. 18. Dez. 1911 zu London, Opernkapellmeister. Chorwerke, Opern.

Pablo Hernandez, geb. 25. Jan. 1834 zu Saragossa, Organist und Orgelkomponist. Zarzuelas, Orchesterwerke, Kirchenmusik.

Amilcare Ponchielli, geb. 1. Sept. 1834 zu Paderno Fasolare, gest. 17. Jan. 1886 zu Mailand. Opern (»Gioconda« 1876).

Manuel Fernandez Caballero, geb. 14. März 1835 zu Murcia, gest. 20. Febr. 1906 zu Madrid. Zarzuelas, Kirchenmusik.

Don Guillermo Morphy, geb. 29. Febr. 1836 zu Madrid, gest. 28. Aug. 1899 das., Herausgeber spanischer Lautenwerke des 16. Jahrhunderts.

Tomaso Benvenuti, geb. 4. Febr. 1838 zu Cavarzese (Venetien), gest. im März 1906 zu Rom. Opern.

José Augusto d'Arneiro, geb. 22. Nov. 1838 zu Macao, gest. im Juli 1903 zu San Remo. Tedeum, Bühnenwerke.

Carlos Gomez, geb. 11. Juli 1839 zu Campinas (Brasilien), gest. 16. Sept. 1896 zu Para (Brasilien). Opern.

Riccardo Gandolfi, geb. 16. Febr. 1839 zu Voghera, gest. 1. Febr. 1920 in Florenz, Historiker. Instrumentalwerke, Opern, Kirchenmusik.

Franco Faccio, geb. 8. März 1840 zu Verona, gest. 21. Juli 1891 zu Monza (geistig gestört). Opern (»Amleto« 1865), Sinfonie *F*-dur, Kantate »Le sorelle d'Italia« (mit Boïto), Lieder.

Federigo Consolo, geb. 1841 zu Ancona, gest. 14. Dez. 1906 zu Florenz, Schüler von Vieuxtemps, Fétis und Liszt. Orchesterwerke, Violinkonzerte, Klavierkonzerte.

Felipe Pedrell, geb. 19. Febr. 1841 zu Tortosa (Spanien), verdienter Historiker in Madrid und Herausgeber alter spanischer Musik. Spanische Opern.

Romualdo Marenco, geb. 1. März 1841 zu Novi Ligure, gest. 10. Okt. 1907 zu Mailand. Ballette und Opern.

Eduard Caudella, geb. 3. Juni 1841 zu Jassy (Rumänien). Opern, Instrumentalwerke.

Arrigo Boïto, geb. 24. Febr. 1842 zu Padua, gest. 10. Juni 1918 in Mailand, Schüler von Mazzucato, Dichter und Komponist. Opern (»Mefistofele« 1868, »Nerone« 1912), Kantaten (vgl. Faccio).

Constantino dall' Argine, geb. 12. Mai 1842 zu Parma, gest. 1. März 1877 zu Mailand. Ballette, Opern.

Giuseppe Terrabugio, geb. 13. Mai 1842 zu Primiera (Trient), Organist und Orgelkomponist. Kirchenmusik.

Nicola d'Arienzo, geb. 23. Dez. 1842 zu Neapel, Schüler von V. Fioravanti und Mercadante, Musikhistoriker. Opern, Kammermusik, Kirchenmusik.

Giovanni Sgambati, geb. 28. Mai 1843 zu Rom, gest. 15. Dez. 1914 das., Pianist. 2 Klavierquartette, Streichquartette, Klavierkonzert, 2 Sinfonien, Ouvertüren, Requiem, Tedeum u. a.

Ettore Pinelli, geb. 18. Okt. 1843 zu Rom, Schüler von J. Joachim, Violinist. Instrumentalwerke.

Louis Bottazzo, geb. 9. Juli 1845 zu Presina (Lodi), Organist und Orgelkomponist (blind).

Amintore Galli, geb. 12. Okt. 1845 bei Rimini, gest. 9. Dez. 1919 das. Opern, Oratorien, Kammermusik, historische und ästhetische Schriften.

Federigo Polidoro, geb. 22. Okt. 1845 zu Neapel, gest. 14. Aug. 1903 zu S. Giorgio a Cremano. Kirchen- und Kammermusik, Biographie Cimarosas (1902).

Benjamino Cesi, geb. 6. Nov. 1845 zu Neapel, Pianist. Storia del Pianoforte (1903).

Salvatore Auteri-Manzocchi, geb. 25. Dez. 1845 zu Palermo. Opern.

Luigi Mancinelli, geb. 5. Febr. 1848 zu Orvieto, gest. 2. Febr. 1921 in Rom, renommierter Dirigent (1886 in London, 1888 Hofkapellmeister in Madrid). Opern, Oratorien für englische Musikfeste.

Oscar Chilesotti, geb. 12. Juli 1848 zu Bassano, gest. 20. Juni 1916 das., verdienter Musikhistoriker, besonders auf dem Gebiete der Lautenmusik.

Reginaldo Grazzini, geb. 15. Okt. 1848 zu Florenz, gest. im Okt. 1906 zu Venedig als Konservatoriumsdirektor. Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Guglielmo Branca, geb. 13. April 1849 zu Bologna. Opern.

Emilio Serrão, geb. 13. März 1850 zu Victoria (Spanien), Pianist. Spanische Opern für Madrid.

Antonio Scontrino, geb. 17. Mai 1850 zu Trapani, Kontrabassist. Opern, Kammermusik.

Tomas Breton, geb. 23. Dez. 1850 zu Salamanca. Zarzuelas, Orchesterwerke, Oratorium »Apocalypsia«.

Ruperto Chapi, geb. 27. März 1851 zu Villena (Alicante). Opern und Zarzuelas.

Eugenio Pirani, geb. 8. Sept. 1852 zu Bologna, Schüler von Kullak und Kiel. Kammermusik- und Orchesterwerke, Oper »Das Hexenlied« (Prag 1902) usw.

Gaetano Coronaro, geb. im Dez. 1852 zu Vicenza, Schüler Faccios. Opern (»Malacarne« 1894), Sinfonien, Chorwerke.

Alfonso Rendano, geb. 5. April 1853 zu Carolei bei Cosenza, Pianist und Klavierkomponist. Oper »Consuelo« (1902).

Antonio Smareglia, geb. 5. Mai 1854 zu Pola. Opern (»Nozze Istriane« 1895), sinfonische Dichtung »Lenore«, Lieder.

Michael Esposito, geb. 29. Sept. 1855 zu Castellamare (Neapel). Kammermusik, Orchesterwerke, Opern.

Giuseppe Martucci, geb. 6. Jan. 1856 zu Capua, gest. 3. Juni 1909 zu Neapel. Orchesterwerke, Kammermusik.

Giuseppe Radiciotti, geb. 25. Jan. 1858 zu Jesi, verdienter Musikhistoriker (»G. B. Pergolesi«, Biographie 1911).

Ruggiero Leoncavallo, geb. 8. März 1858 zu Neapel, gest. 11. Aug. 1919 zu Montecatini. Opern (»Pagliacci« 1892).

Giacomo Puccini, geb. 22. Juni 1858 zu Lucca. Opern (»La Bohème« 1897).

Luigi Torchi, geb. 7. Nov. 1858 zu Mordano (Bologna), gest. Nov. 1920 in Bologna, verdienter Historiker (Red. der Rivista musicale, Herausgeber der »Arte mus. in Italia«). Orchesterwerke, Opern.

Guglielmo Zuelli, geb. 20. Okt. 1859 in Reggio Emilia, Direktor des Konservatoriums zu Parma. Sinfonien, Chorwerke, Opern.

Antonio Restori, geb. 10. Dez. 1859 zu Pontremoli, Historiker (Mittelalter).

Don Isaac Albeniz, geb. 29. Mai 1860 zu Camprodon (Gerona), Hofpianist in Madrid. Zarzuelas, Klaviersachen.

Baron Alberto Franchetti, geb. 18. Sept. 1860 zu Turin. Opern.

Enrico Bossi, geb. 25. April 1861 zu Salò. Kirchenmusik mit Orchester (»Canticum Canticorum« Op. 120, Requiem), Orgelwerke, Orchesterwerke, Kirchenmusik.

Edgar del Valle de Paz, geb. 18. Okt. 1861 zu Alessandria (Ägypten), gest. im April 1920 in Florenz, Pianist und Klavierkomponist.

Spiro Samara, geb. 29. Nov. 1861 zu Corfu (griech. Abkunft). Opern (»Flora mirabilis« 1886).

Emilio Pizzi, geb. 2. Febr. 1862 zu Verona. Opern, Streichquartette.

Arnaldo Bonaventura, geb. 28. Juli 1862 in Livorno, Prof. am Ist. musicale in Florenz, Historiker.

Luigi Alberto Villanis, geb. 24. Juni 1863 zu S. Mauro Torinese, gest. 27. Sept. 1906 zu Pesaro, Historiker und Ästhetiker.

Pietro Mascagni, geb. 7. Dez. 1863 zu Livorno. Opern (»Cavalleria rusticana« 1890).

Crescenzo Buongiorno, geb. 1864 zu Bonito (Avellino), gest. 7. Nov. 1903 zu Dresden. Italienische und deutsche Opern.

Giovanni Tebaldini, geb. 7. Sept. 1864 zu Brescia. Kirchenmusik, Orgelschule (mit Enr. Bossi, 1903), Musikschriftsteller.

Giacomo Orefice, geb. 27. Aug. 1865 in Vicenza. Opern.

Ferrucio Busoni, geb. 1. April 1866 zu Empoli (Florenz), Pianist, Schriftsteller. Orchesterwerke, Opern.

Francesco Cilèa, geb. 29. Juli 1866 zu Palmi (Calabrien). Opern, Cellosonate.

Umberto Giordano, geb. 27. Aug. 1867 in Foggia. Opern.

Leone Sinigaglia, geb. 14. Aug. 1868 zu Turin. Orchesterwerke (»Danze Piemontesi«), Violinkompositionen (Konzert, Rapsodie).

Giacomo Setaccioli, geb. 8. Dez. 1868. Kammer- und Orchesterwerke, auch Theoretiker und Schriftsteller.

José Vianna da Motta, geb. 1868 auf der Insel S. Thomas, Pianist, Schriftsteller. Klavierstücke.

Mario Tarenghi, geb. 10. Juli 1870 zu Bergamo. Klavierwerke, Opern.

Rosario Scalero, geb. 24. Dez. 1870 zu Moncalieri, Geiger u. Komponist. Motetten, Chöre, Klavierstücke.

Alberto Cametti, geb. 5. Mai 1871 in Rom. Historiker (Römische Lokalgeschichte).

Bruno Mugellini, geb. 24. Dez. 1871 zu Potenza, gest. 15. Jan. 1912 als Direktor des Liceo musicale zu Bologna. Orchesterwerke, Kammermusik.

Lorenzo Perosi, geb. 20. Dez. 1872 zu Tortona, Schüler Haberls, 1886 Chordirektor der sixtin. Kapelle in Rom. Messen, Oratorien, Tedeum usw. großen Stils.

Gianni Buccèri, geb. 26. Febr. 1873 in Catania. Opern.

Amilcare Zanella, geb. 26. Sept. 1873 zu Monticelli d'Ongina, Direktor des Liceo mus. zu Pesaro. Klavier-, Kammermusik-, Orchesterwerke, Opern.

Reynaldo Hahn, geb. 9. Aug. 1874 zu Caracas (Venezuela). Bühnenmusiken. Opern, Orchesterwerke, Klaviermusik. Lebt in Paris.

Italo Montemezzi, geb. 1875 in Verona. Opern.

Guido Alberto Fano, geb. 18. Mai 1875 in Padua, Pianist u. Komponist, Direktor des Kons. von Neapel. Kammer- u. sinfonische Musik, Chorwerk.

Mezio Agostini, geb. 21. Aug. 1875 zu Fano, Direktor des Liceo Musicale Benedetto Marcello in Venedig. Kammermusik, Sinfonie, Opern.

Francesco Mantica, geb. 23. Dez. 1875 in Reggio (Calabria), Harmonielehrer in Rom. Kammermusik, Sinfonie, Opern; Herausgeber frühmonodischer Musik.

Ermanno Wolf-Ferrari, geb. 12. Jan. 1876 zu Venedig. Opern, Chorwerke mit Orchester (»La vita nuova« 1903), Kammermusik.

Vittorio Gnecchi, geb. 17. Juli 1876 in Mailand. Opern.

Franco da Venezia, geb. 2. Nov. 1876 zu Venedig, lebt in Turin. Pianist, Schriftsteller und Komponist (Klavierwerke, Kammermusik, Oper).

Pablo Casals, geb. 30. Dez. 1876 zu Veudrell (Katalonien), Cellist. Instrumentalwerke, Miserere, Chorwerke.

Francesco Vatielli, geb. 1. Jan. 1877 zu Pesaro, Historiker.

Franco Alfano, geb. 8. März 1877 am Posilippo (Neapel), Kompositionslehrer am Liceo mus. zu Bologna. Sinfonie, Opern.

Ottorino Respighi, geb. 6. Juli 1879 in Bologna, Prof. am Liceo musicale daselbst. Kammermusik, Sinfonisches, Opern.

F. Balilla Pratella, geb. 1. Febr. 1880 zu Lugo, Direktor des Liceo musicale daselbst. Sinfonisches, Opern; auch Schriftsteller.

Ildebrando Pizzetti, geb. 20. Sept. 1880 in Parma, Direktor des Ist. musicale in Florenz. Klavier-, Kammer-, sinfonische Musik.

Raffaelo C. Casimiri, geb. 3. Nov. 1880 zu Gualdo Tadino, Kirchenkomponist u. verdienter Historiker.

Giulio Fara, geb. 4. Dez. 1880 zu Cagliari. Musikforscher (Folklore) u. Komponist (Oper).

Domenico Alaleona, geb. 16. Nov. 1881 in Montegiorgio, Historiker (Geschichte des Oratoriums, der Monodie) u. Komponist. Sinfonie, Oper.

Francesco Malipiero, geb. 18. März 1882 in Venedig. Sinfonische u. Kammermusik. Lehrer am Konservatorium in Parma.

Riccardo Pick Mangiagalli, geb. 10. Juli 1882 in Strakonitz. Kammermusik, Orchesterwerke, Opern.

Fausto Torrefranca, geb. 11. Febr. 1883 zu Monteleone Calabro, Prof. der Musikgesch. am Kons. v. Neapel. Historiker (18. Jahrh.).

Joan Manén, geb. 14. März 1883 zu Barcelona, Violinvirtuose. Opern, Orchesterwerke, Kammermusik.

Renzo Bossi, Sohn von Enrico B., geb. 9. April 1883 in Como, Orgellehrer am Kons. v. Parma. Sinfonie, Kammermusik, Chorwerke.

Riccardo Zandonai, geb. 28. Mai 1883 zu Sacco (Trentino). Opern.

Alfredo Casella, geb. 25. Juli 1883 in Turin, Prof. für Klavier an S. Cecilia in Rom, Schriftsteller, Förderer der Moderne, Komponist von Klavier-, Kammer- u. sinfon. Musik.

Francesco Santoliquido, geb. 6. Aug. 1883 zu S. Giorgio a Cremano, Dichter, Komponist und Schriftsteller. Sinfonisches, Opern.

Ezio Camussi, geb. 1883 in Florenz. Opern.

Adriano Lualdi, geb. 22. März 1884 zu Carino, Schriftsteller und Komponist (Opern, auch sinf. u. Kammermusik).

Vincenzo Davico, geb.. 14. Jan. 1889 in Monaco. Kammermusik, sinfon. Suiten, Oper.

Victor de Sabata, geb. 1892 in Triest, Orchestersuite, Oper.

Manuel de Falla, span. Komponist moderner Richtung. Ballette, Opern, Chorwerk.

Mario Castelnuovo-Tedesco, geb. 3. April 1895 zu Florenz. Klavierstücke, Lieder, Chöre, Oper.

Gaetano Cesári, verdienter Historiker (Madrigal, Frühgeschichte der Sinfonie).

§ 115. Franzosen, Belgier und Niederländer (vgl. II², S. 508).

Michel Pignolet de Montéclair, geb. 1666 zu Chaumont, gest. im Sept. 1737 zu St. Denis (Paris). Kammermusik, Kantaten, eine Oper, Violinschule (1720).

Jean Ferry Rebel (Vater), geb. 1669 zu Paris, gest. 1. Jan. 1747 das. als Kgl. Kammerkomponist. Violinist und Violinkomponist. Suiten (1705), Sonaten (1712), fünfstimmige Caprices (1711), Ballete, Oper »Ulysse« (1703).

Louis Nicolas Clérambault, geb. 19. Dez. 1676 zu Paris, gest. 26. Okt. 1749 das. Orgelstücke. Klavierstücke, Kantaten.

Jean Baptiste Volumier, geb. 1677 (in Spanien?), gest. 7. Okt. 1728 als Konzertmeister zu Dresden. Ballette (nicht erhalten).

Jacques Aubert, geb. 1678, gest. 19. Mai 1753 zu Belleville (Paris). Violinsonaten (1719), Duette, Viellestücke, Ballette.

Anne Danican-Philidor, geb. 11. April 1681 zu Paris, gest. 8. Okt. 1728 das., Begründer der Concerts spirituels (1725). Opern, Instrumentalstücke.

Jean Joseph Mouret, geb. 16. April 1682 zu Avignon, gest. 12. Dez. 1738 zu Charenton (geistig gestört). Opern, Divertissements.

Jean Philippe Rameau, geb. 25. Sept. 1683 zu Dijon, gest. 12. Sept. 1764 zu Paris, hochbedeutender Theoretiker (»Traité de l'harmonie« 1722) und bedeutender Komponist. Opern. Klaviersuiten, Motetten, Kantaten.

Louis Hotteterre, Flötist und Musettenvirtuos. »Flötenschule« (1711), Kammermusik für Flöte.

Jean Baptiste Sénaillé, geb. 23. Nov. 1687 zu Paris, gest. 8. Okt. 1730 das. 5 Bücher Violinsonaten (1710—1727).

Joseph Bodin de Boismortier, geb. ca. 1691 zu Perpignan, gest. ca. 1765 zu Paris. Opern, Instrumentalwerke (Gambenstücke, Stücke für Viellen und Musetten).

Louis Claude Daquin, geb. 4. Juli 1694 zu Paris, gest. 15. Juni 1722 das., Organist und Cembalist. Pièces de clavecin (1735), Noëls pour l'orgue.

Jean Marie Léclair, geb. 10. Mai 1697 zu Lyon, gest. 22. Okt. 1764 zu Paris, bedeutender Violinist (Schüler von Somis). Gediegene Kammermusikwerke.

Michel Corrette, um 1736—1760 Organist zu Paris. Orgelstücke, auch Klavierstücke, Stücke für Musetten und für Viellen, Schulwerke.

Roland Marais, Sohn und (1725) Nachfolger von Marin Marais als Kgl. Sologambist in Paris. 2 Bücher »Pièces de Viole«.

Chédeville, die Brüder Esprit Philippe und Nicolas, Musettenvirtuosen um 1725 und Komponisten für Musetten (Sonatilles galantes, Amusements champêtres usw.).

Joseph Nicolas Pancrace Royer, geb. ca. 1700 in Burgund, gest. 11. Jan. 1755 zu Paris (das. Concerts spirituels). Opern, Klavierstücke.

François Rebel (Sohn), geb. 19. Juni 1701 zu Paris, gest. 7. Nov. 1775 das., Obermusikintendant. Opern, Kantaten, Motetten.

Giov. Pietro Guignon (Ghignone), geb. 10. Febr. 1702 zu Turin, gest. 30. Jan. 1774 zu Versailles, der letzte Roi des ménétriers (bis 1750). Violinsonaten, Triosonaten, Variationen.

Gabriel Guillemain, geb. 15. Nov. 1705 zu Paris, gest. 1. Okt. 1770 das. (durch Selbstmord). Violinsonaten, Klaviersonaten mit Violine, Streichquartette usw.

Baptiste Anet, Schüler Corellis, gest. 1755 zu Luneville. 3 Bücher Violinsonaten (1724—1729), Musettenduette.

Henri Baton, geb. 1710 zu Paris, Musettenvirtuos.

Charles Baton (Bruder), gest. 1758 zu Paris, Viellevirtuos. Kompositionen für 2 Viellen oder Musetten (1733).

J. J. Cassanea de Mondonville, geb. 25. Dez. 1711 zu Narbonne, gest. 8. Okt. 1772 zu Belleville (Paris), Kgl. Musikintendant und Dirigent der Concerts spirituels. Motetten, Klavierstücke mit Violine (1733), »Les sons harmoniques« (1735, Violinsonaten mit methodischer Anwendung des Flageolettspiels), Triosonaten usw.

Charles Henri Blainville, geb. 1711 bei Tours, gest. 1769 zu Paris. Theoretiker (harmonischer Dualist).

Jean Jacques Rousseau, geb. 28. Juni 1712 zu Genf, gest. 3. Juli 1778 zu Ermenonville bei Paris. Kleine Bühnenstücke, Musiklexikon, kritische Schriften.

Antoine d'Auvergne, geb. 4. Okt. 1713 zu Clermont-Ferrand, gest. 12. Febr. 1797 zu Lyon. Französische Singspiele und große Opern.

Abbé Pierre Joseph Roussier, geb. 1716 zu Marseille, gest. ca. 1790 zu Ecouis (Normandie), Theoretiker.

François Cupis de Camargo (Bruder der Tänzerin), geb. 10. März 1719 zu Brüssel, gest. ca. 1764 zu Paris. Violinsonaten (1734—1738).

Pierre van Malder, geb. 13. Mai 1724 zu Brüssel, gest. 3. Nov. 1768 das. Sinfonien, Triosonaten im Mannheimer Stil, Opern.

Pierre Gaviniés, geb. 26. Mai 1726 zu Bordeaux, gest. 9. Sept. 1800 zu Paris, bedeutender Violinist und Violinkomponist. Konzerte, Etuden, Sonaten.

François André Danican-Philidor, geb. 7. Sept. 1726 zu Dreux, gest. 31. Aug. 1795 zu London, bedeutender Komponist komischer Opern (»Le maréchal ferrant« 1761) und berühmter Schachspieler (»Analyse du jeu des échecs« 1749).

Pierre Alexandre Monsigny, geb. 17. Okt. 1729 zu Fauquembergue (St. Omer), gest. 14. Jan. 1817 zu Paris, bedeutender Komponist komischer Opern (1759—1777).

Jean Joseph Rodolphe, geb. 14. Okt. 1730 zu Straßburg, gest. 18. Aug. 1812 zu Paris, Hornist und Hornkomponist. Opern, theoretische Schulwerke.

François Joseph Gossec, geb. 17. Jan. 1734 zu Vergnies, gest. 16. Febr. 1829 zu Passy (Paris), 1751—1762 Dirigent der Privatkapelle von La Poupelinière, Begründer der Concerts des amateurs (1770), 1773—1777 Dirigent der Concerts spirituels, Mitbegründer des Konservatoriums. Sinfonien, Triosonaten und Quartette im Mannheimer Stil, komische Opern, Revolutionshymnen usw.

Jean Benjamin de Laborde, geb. 5. Sept. 1734 zu Paris, gest. 22. Juli 1794 das. (guillotiniert), verdienter Musikhistoriker (»Essai sur la musique ancienne et moderne«, 1780, 4 Bde.).

Jean Baptiste Rey, geb. 18. Dez. 1734 zu Lauzerte, gest. 15. Juli 1810 zu Paris, Dirigent und Kompositionslehrer. Opern.

Jean Baptiste Davaux, geb. 1737 zu Côte-St.-André, gest. 22. Febr. 1822 zu Paris, Instrumentalkomponist im Stil der Mannheimer.

Nicolas Dezède, geb. 1740 zu Lyon, gest. 1792 zu Paris. Singspiele.

Hippolyte Barthélémon, geb. 27. Juli 1741 zu Bordeaux, gest. 23. Juli 1808 zu Dublin. Französische und englische Opern, Oratorien, Instrumentalwerke.

Jean Pierre Duport, geb. 27. Nov. 1741 zu Paris, gest. 31. Dez. 1805 zu Berlin (seit 1773 in Berlin). Cellosonaten und Duos.

Marc Antoine Desaugiers, geb. 1742 zu Fréjus, gest. 10. Sept. 1793 zu Paris. Opern, Revolutionskantate »Hiérodrame« (zur Feier der Erstürmung der Bastille).

André Ernest Modeste Grétry, geb. 8. Febr. 1742 zu Lüttlich, gest. 24. Sept. 1813 zu Montmorency (Paris), gefeierter Opernkomponist (»Richard Cœur-de-Lion« 1784), auch Kirchenmusik, Sinfonien, Kammermusik.

Marie Alexandre Guénin, geb. 20. Febr. 1744 zu Maubruges, gest. 1814 zu Paris. Sinfonien (1770), Kammermusik, auch mit obl. Klavier.

Nicolas Séjan, geb. 17. März 1745 zu Paris, gest. 16. März 1819 das., Organist und Orgelkomponist. Kammermusik.

Chevalier de Saint-Georges, geb. 25. Dez. 1745 zu Guadeloupe (Mulatte), gest. 12. Juni 1799 zu Paris, Violinist und Instrumentalkomponist.

Johann Friedrich Edelmann, geb. 6. Mai 1749 zu Straßburg, gest. 17. Juli 1794 zu Paris (guillotiniert), Pianist uund Klavierkomponist.

Louis Joseph Saint-Amans, geb. 26. Juni 1749 zu Marseille, gest. 1820 zu Paris. Opern, Ballette, Oratorien, Kantaten, Kammermusik.

Jean Louis Duport, geb. 4. Okt. 1749 zu Paris, gest. 7. Sept. 1819 das., der Begründer der Violoncell-Virtuosität (»Essai sur le doigter du violoncelle« 1770 [Neuausgabe 1902]). Cello-Kompositionen.

Pierre Porro, geb. 1750 zu Béziers, gest. 1831 zu Montmorency (Paris), Gitarrist und Komponist für Gitarre. Sammelwerk: »Collection de musique sacrée«.

Michel Woldemar, geb. 17. Sept. 1750 zu Orléans, gest. 1. Jan. 1816 zu Clermont-Ferrand, Violinist und Violinkomponist.

Antoine Frédéric Gresnick, geb. 1752 zu Lüttich, gest. 16. Okt. 1799 zu Paris. Italienische und französische Opern.

Nicolas Dalayrac, geb. 13. Juni 1753 zu Muret (Haute Garonne), gest. 27. Nov. 1809 zu Paris. Opern.

Stanislas Champein, geb. 19. Nov. 1753 zu Marseille, gest. 19. Sept. 1830 zu Paris. Opern, auch Kirchenmusik.

Jean Pierre Solié, geb. 1755 zu Nîmes, gest. 6. Aug. 1812 zu Paris. Opern.

Louis Abel Beffroy de Reigny, geb. 6. Mai 1757 zu Laon, gest. 18. Dez. 1811 zu Paris. Opern (1790—1791).

Matthieu Frédéric Blasius, geb. 23. April 1758 zu Lauterburg i. E., gest. 1829 zu Versailles, Klarinettist und Komponist für Holzblasinstrumente, Klarinettenschule 1796, Violinkonzerte, Kammermusik.

François Devienne, geb. 31. Jan. 1759 zu Joinville, gest. 5. Sept. 1803 zu Charenton (geistig gestört). Opern, Sinfonien, Kammermusik, Flötenschule.

Jean François Lesueur, geb. 15. Febr. 1760 zu Drucat-Plessiel, gest. 6. Okt. 1837 zu Paris, der Lehrer Berliozs. Kirchenmusik mit starker Heranziehung des Orchesters zur Charakteristik, Opern (»Les Bardes«, erst 1804 aufgeführt), musikästhetische Schriften.

Pierre Gaveaux, geb. 1761 zu Béziers, gest. 5. Febr. 1825 zu Paris. Opern (Léonore 1798).

Jérôme Joseph de Momigny, geb. 20. Jan. 1762 zu Philippeville, gest. im Juli 1838 zu Paris, bedeutender Theoretiker (der Begründer der Phrasierungslehre [1806]).

Jean Xavier Lefèvre, geb. 6. März 1763 zu Lausanne, gest. 9. Nov. 1829 zu Paris, Klarinettist und Klarinettenkomponist.

Nicolas Étienne Méhul, geb. 22. Juli 1763 zu Givet, gest. 18. Okt. 1817 zu Paris, bedeutender Opernkomponist (»Joseph« 1807). Patriotische Gesänge, Instrumentalwerke.

Charles Henri Plantade, geb. 19. Okt. 1764 zu Pontoise, gest. 18. Dez. 1839 zu Paris. Opern, Kirchenmusik, Romanzen.

Jean Baptiste Cartier. geb. 28. Mai 1765 zu Avignon, gest. 1841 zu Paris. Violinkompositionen, Sammelwerk »L'art du violon« (1798).

Jean Henri Levasseur, geb. 1765 in Paris, gest. 1823 das., Cellist und Cellokomponist.

Rodolphe Kreutzer, geb. 16. Nov. 1766 zu Versailles, gest. 6. Jan. 1831 zu Genf, Violinist (Schüler von Anton Stamitz) und Violinkomponist. Konzerte, Kammermusik, Etuden, Schule (mit Rode und Baillot).

Henri Montan Berton, geb. 17. Sept. 1767 zu Paris, gest. 22. April 1844 das. Opern, Oratorien, theoretische Schriften.

Louis Emmanuel Jadin, geb. 21. Sept. 1768 zu Versailles, gest. 11. April 1853 in Paris. Opern, Orchester- und Kammermusik, Klaviermusik ohne tieferen Gehalt.

Pierre Galin, geb. 1768 zu Samatan (Gers), gest. 31. Aug. 1821 zu Bordeaux, Volksschulgesangsmethodiker (»Méloplaste«).

Doménique della Maria, geb. 14. Juni 1769 zu Marseille, gest. 9. März 1800 in Paris. Opern.

Luc Loiseau de Persuis, geb. 4. Juli 1769 zu Metz, gest. 20. Dez. 1839 zu Paris. Opern, Ballette.

Marcel de Marin, geb. 8. Sept. 1769 zu Bayonne, gest. nach 1860, Harfenvirtuos und Komponist für Harfe.

Hyacinthe Jadin, geb. 1769 zu Versailles, gest. im Okt. 1800. Kammermusik, Klaviermusik ohne tieferen Gehalt.

François de Sales Baillot, geb. 1. Okt. 1771 zu Passy (Paris), gest. 15. Sept. 1842 zu Paris, Violinist, Violinlehrer (»L'art du violon« 1834) und Violinkomponist. Konzerte, Variationen usw.

François Louis Perne, geb. 1772 in Paris, gest. 26. Mai 1832 das., Historiker (Mittelalter).

Alexandre Choron, geb. 21. Okt. 1772 zu Caen, gest. 29. Juni 1834 zu Paris, verdienter Schriftsteller (biogr. Musiklexikon, theoretische Schulbücher).

Charles Simon Catel, geb. 10. Juni 1773 zu L'Aigle, gest. 29. Nov. 1830 zu Paris, geschätzter Kompositionslehrer (»Traité d'harmonie« 1802). Opern.

Pierre Rode, geb. 16. Febr. 1774 zu Bordeau, gest. 25. Nov. 1830 auf Schloß Bourbon, Violinist (Schüler Viottis) und Violinkomponist. Konzerte, Etuden, Sonaten, Quartette.

François Adrien Boieldieu, geb. 16. Dez. 1775 zu Rouen, gest. 8. Okt. 1834 zu Paris, der erste Hauptrepräsentant der französischen Spieloper (»La dame blanche« 1825).

Nicolas Joseph Platel, geb. 1777 zu Versailles, gest. 25. Aug. 1835 zu Brüssel, Cellist und Cellokomponist.

Auguste Kreutzer, geb. 3. Sept. 1778 zu Versailles, gest. 31. Aug. 1832 zu Paris, Bruder und Schüler von Rudolphe Kreutzer.

François van Campenhout, geb. 5. Febr. 1779 zu Brüssel, gest. 24. April 1848 das. Opern, Kirchenmusik, Orchesterwerke (Komponist der »Brabançonne«).

François Antoine Habeneck, geb. 1781 zu Mézières (Ardennen), gest. 8. Febr. 1849 zu Paris (Sohn eines Mannheimer Musikers), Violinist und Violinkomponist, Begründer der »Concerts du conservatoire«.

Gustave Vogt, geb. 18. März 1781 zu Straßburg, gest. 3. Juni 1870 zu Paris, Oboist und Komponist für Oboe.

Louis Barthélémy Pradher, geb. 18. Dez. 1781 zu Paris, gest. im Okt. 1834 zu Gray (Haute-Saône), Pianist und Klavierkomponist. Opern.

Daniel François Esprit Auber, geb. 29. Jan. 1782 zu Caen, gest. 13. Mai 1871 zu Paris, bedeutender Opernkomponist (»La muette de Portici« 1828).

Jacques Féréol Mazas, geb. 23. Sept. 1782 zu Béziers, gest. 1849, Violinist und Violinkomponist.

François Joseph Fétis, geb. 25. März 1784 zu Mons, gest. 26. März 1871 als Direktor des Konservatoriums zu Brüssel, hochverdienter Musikhistoriker, Theoretiker und Komponist.

François Castil-Blaze, geb. 1. Dez. 1784 zu Cavaillon (Vaucluse), gest. 11. Dez. 1857 zu Paris, Historiker (neuere Zeit).

Pierrre Jos. Guill. Zimmermann, geb. 19. März 1785 zu Paris, gest. im Nov. 1853 das., Pianist und Klavierkomponist. Schulwerke.

Jean Louis Tulou, geb. 12. Sept. 1786 zu Paris, gest. 23. Juli 1865 zu Nantes, Flötist und Komponist für Flöte.

Hippolyte Chelard, geb. 1. Febr. 1789 zu Paris, gest. 12. Febr. 1861 zu Weimar. Opern (französische, deutsche und italienische).

Louis Joseph Daussoigne-Méhul (Neffe Méhuls), geb. 10. Juni 1790 zu Givet (Ardennen), gest. 10. März 1875 zu Lüttich als Direktor des Konservatoriums. Opern.

Louis Joseph Ferdinand Hérold, geb. 28. Jan. 1791 zu Paris, gest. 19. Jan. 1833 das. Opern (»Zampa« 1831).

Martin Beaulieu, geb. 11. April 1791 zu Paris, gest. im Dez. 1863 zu Niort. Opern, Messen, Instrumentalwerke, Begründer der »Association musicale de l'Ouest«.

Félix Savart, geb. 30. Juni 1791 zu Mézières, gest. 16. März 1841 zu Paris, verdienter Akustiker.

Aristide Farrenc, geb. 9. April 1794 zu Marseille, gest. 31. Jan. 1865 zu Paris. Sammelwerk »Trésor des pianistes«.

Antoine Prumier (Vater), geb. 2. Juli 1794 zu Paris, gest. 20. Juli 1868 das. Harfenist und Harfenkomponist.

François Benoist, geb. 10. Sept. 1794 zu Nantes, gest. im April 1878 zu Paris, Organist und Orgellehrer. Ballette, Opern.

Louis Lambillotte, geb. 27. März 1796 zu Charleroi (Hennegau), gest. 22. Febr. 1855 zu Vaugirard (Paris), Jesuit, Historiker (Gregorian. Gesang).

Auguste Matthieu Panseron, geb. 26. April 1796 zu Paris, gest. 29. Juli 1859 das., berühmter Gesanglehrer. Schulwerke.

Auguste Bottée de Toulmon, geb. 15. Mai 1797 zu Paris, gest. 22. März 1850 das., Kritiker und Historiker (Mittelalter).

Alex. Jos. Hydulphe Vincent, geb. 20. Nov. 1797 zu Hesdin, gest. 26. Nov. 1868 zu Paris, gelehrter Historiker und Musikästhetiker.

Jacques Fromental Halévy, geb. 27. Mai 1799 zu Paris, gest. 17. März 1862 zu Nizza. Opern (»La Juive« 1835), Kantaten, kleinere Gesangssachen.

Adrien Lenoir de Lafage, geb. 28. März 1801 zu Paris, gest. 8. März 1862 zu Charenton (geistig gestört), Historiker und Ästhetiker. Kirchenmusik im a cappella-Stil.

Charles Auguste de Bériot, geb. 20. Febr. 1802 zu Löwen, gest. 8. April 1870 zu Brüssel, bedeutender Violinist und Violinkomponist (10 Konzerte, Variationswerke, Schule, Kammermusik).

Joseph Louis d'Ortigue, geb. 22. Mai 1802 zu Cavaillon, gest. 20. Nov. 1866 zu Paris. Schriften über den gregorian. Choral.

Charles Louis Hanssens, geb. 12. Juli 1802 zu Gent, gest. 8. April 1871 zu Brüssel. Orchesterwerke, Messen.

J. Am. Lefroid de Méreaux, geb. 1803 zu Paris, gest. 25. April 1874 zu Rouen, Historiker (»Les clavecinistes de 1637 à 1790«).

Adolphe Adam, geb. 24. Juli 1803 zu Paris, gest. 3. Mai 1856 das., Schriftsteller (»Souvenirs d'un musicien« 1857—59). Spielopern (»Le postillon de Lonjumeau« 1836), Ballette.

Hector Berlioz, geb. 11. Dez. 1803 zu Côte St. André, gest. 8. März 1869 zu Paris, der erste und Hauptvertreter der Programm-Musik als Stilprinzip. Geistvoller Schriftsteller.

Louise Farrenc (geb. Dumont), geb. 13. Mai 1804 zu Paris, gest. 15. Sept. 1875 das., Pianistin, Klavier- und Kammermusikkomponistin, auch Orchesterwerke.

Edmond de Coussemaker, geb. 19. April 1805 zu Bailleul, gest. 10. Jan. 1876 zu Bourbourg, hochverdienter Musikhistoriker (Mittelalter).

Léon de Saint-Lubin, geb. 5. Juli 1805 zu Turin, gest. 13. Febr. 1850 zu Berlin, Violinist und Violinkomponist. Opern.

Gilbert Louis Duprez, geb. 6. Dez. 1806 zu Paris, gest. 23. Sept. 1896 das., berühmter Bühnentenor. »Gesangsschule«, Opern, Kirchenmusik, Lieder.

François Servais, der Paganini des Violoncells, geb. 6. Juni 1807 zu Hal (Brüssel), gest. 26. Nov. 1866 das. Virtuose Kompositionen für Violoncell.

Napoléon Henry Reber, geb. 21. Okt. 1807 zu Mühlhausen i. E., gest. 24. Nov. 1880 zu Paris als Professor am Konservatorium. Orchester- und Kammermusikwerke.

Auguste Franchomme, geb. 10. April 1808 zu Lille, gest. 21. Jan. 1884 zu Paris, berühmter Violoncellist.

Charles Louis Adolph Vogel, geb. 17. Mai 1808 zu Lille, gest. im Sept. 1892 zu Paris. Opern, auch Instrumentalwerke und Kirchenmusik.

Antoine Louis Clapisson, geb. 15. Sept. 1808 zu Neapel, gest. 19. März 1866 zu Paris, Violinist, Sammler von Musikinstrumenten. Opern, Operetten, Romanzen.

Hyacinthe Klosé, geb. 11. Okt. 1808 auf Korfu, gest. 29. Aug. 1880 zu Paris, Klarinettist und Komponist für Klarinette.

Elie Elwart, geb. 18. Nov. 1808 zu Paris, gest. 14. Okt. 1877 das., langjähriger Professor am Konservatorium. Messen, Oratorien, Opern, Kantaten, Chorsinfonie »Le déluge«, wertvolle Schriften (»Histoire des concerts du conservatoire« 1860 [fortgesetzt von Deldevez]).

Albert Grisar, geb. 26. Dez. 1808 zu Antwerpen, gest. 15. Juni 1869 zu Asnières (Paris). Opern (für Paris).

Eugène Sauzay, geb. 14. Juli 1809 zu Paris, gest. 24. Jan. 1901 das., Violinist und Violinkomponist.

Auguste François Morel, geb. 26. Nov. 1809 zu Marseille, gest. 22. April 1881 zu Paris. Kammermusik, Opern.

Frédéric Chopin, geb. 22. Febr. 1810 zu Zelazowa Wola bei Warschau, gest. 17. Okt. 1849 zu Paris (seit 1830 in Paris), Schüler Elsners.

Johann Georg Kastner, geb. 9. März 1810 zu Straßburg i. E., gest. 19. Dez. 1867 zu Paris, geistvoller Musiktheoretiker und Komponist. »Cours d'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art« (1839), »Livres partitions« (mit historisch-ästhetischen Abhandlungen).

Félicien David, geb. 13. April 1810 zu Cadenet, gest. 29. Aug. 1876 zu St. Germain en Laye, der Vater der exotischen Musik (Ode-Sinfonie »Le désert« 1844). Oratorien, Opern, Kammermusik.

Jules Buschop, geb. 10. Sept. 1810 zu Paris (von belgischen Eltern), gest. 10. Febr. 1896 zu Brügge. Orchesterwerke, Tedeum, eine Oper.

Auguste Pilati, geb. 29. Sept. 1810 zu Bouchain, gest. 1. Aug. 1877 zu Paris. Opern, Ballette.

Camille Marie Stamaty, geb. 13. März 1811 zu Rom, gest. 19. April 1870 zu Paris, Pianist und Klavierkomponist.

Félix Lecouppey, geb. 14. April 1811 zu Paris, gest. 5. Juli 1887 das. Instruktive Klavierwerke.

Ambroise Thomas, geb. 5. Aug. 1811 zu Metz, gest. 12. Febr. 1896 zu Paris als Direktor des Konservatoriums. Opern (»Mignon« 1866, »Hamlet« 1868). Requiem, Messe, Kammermusik.

Théodore Nisard (Abbé Normand), geb. 27. Jan. 1812 bei Mons, gest. 1887 zu Paris, Historiker (gregor. Choral).

Léon de Burbure, geb. 16. Aug. 1812 zu Termonde, gest. 8. Dez. 1889 zu Antwerpen, Historiker (niederl. Musik).

Henry Blaze de Bury, geb. 17. Mai 1813 zu Avignon, gest. 15. März 1888 zu Paris, Kritiker und Ästhetiker (»Vie de Rossini« 1854).

Prosper Sainton, geb. 5. Juni 1813 zu Toulouse, gest. 17. Okt. 1890 zu London, Violinist und Violinkomponist.

Etienne Joseph Soubre, geb. 30. Dez. 1813 zu Lüttich, gest. 8. Sept. 1871 das. Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

M. G. Augustin Savard, geb. 21. August 1814 zu Paris, gest. im Juni 1881 das., theoretische Schulwerke.

Delphin Alard, geb. 8. März 1815 zu Bayonne, gest. 22. Febr. 1888 zu Paris, Violinist, berühmter Lehrer und Komponist für Violine. Violinschule, Schulsammelwerke.

François Hubert Prume, geb. 3. Juni 1816 zu Stavelot b. Lüttich, gest. 14. Juli 1849 das., Violinist und Violinkomponist.

Antoine François Marmontel, geb. 18. Juli 1816 zu Clermont-Ferrand, gest. 15. Jan. 1898 zu Paris, Pianist, Klavierkomponist und Klavierpädagoge.

Aimé Maillart, geb. 24. März 1817 zu Montpellier, gest. 26. Mai 1871 zu Moulins (Allier). Opern (»Les dragons de Villars« 1856).

E. Marie Ernest Deldevez, geb. 31. Mai 1817 zu Paris, gest. 6. Nov. 1897 das., angesehener Dirigent. Orchester- und Kammermusikwerke, Kantaten. Verdienter Schriftsteller (»L'art du chef d'orchestre« 1878, »La société des Concerts du conservatoire de 1860 à 1885« [1887, vgl. Elwart]).

Léon Kreutzer (Sohn von Auguste K.), geb. 23. Sept. 1817 zu Paris, gest. 6. Okt. 1868 in Vichy, Kritiker. Instrumentalwerke.

Paul Mériel, geb. 4. Jan. 1818 zu Mondoubleau, gest. 24. Febr. 1897 zu Toulouse. Opern, Sinfonien, Oratorium, Kammermusik.

Henri Ravina, geb. 20. Mai 1818 zu Bordeaux, gest 30. Sept. 1906 zu Paris, Pianist und Salonkomponist.

Charles Gounod, geb. 17. Juni 1818 zu Paris, gest. 17. Okt. 1893 das. Opern (»Marguerite« [Faust]) 1859, »Romeo et Juliette« 1867), Kirchenmusik, Oratorien, Kantaten.

Louis [Trouillon]-Lacombe, geb. 26. Nov. 1818 zu Bourges, gest. 30. Sept. 1884 zu St. Vaast-la-Hougue. Opern, Chorsinfonien, Kammermusik.

Charles Dancla, geb. 19. Dez. 1818 zu Bagnères de Bigorre, gest. 9. Nov. 1907 zu Tunis, Violinist, geschätzter Lehrer und Komponist für Violine. Schulwerke.

Hubert Léonard, geb. 7. April 1819 zu Bellaire (Lüttich), gest. 6. Mai 1890 zu Paris, bedeutender Violinist, Lehrer und Violinkomponist.

Adolphe Chouquet, geb. 16. April 1819 zu Havre, gest. 30. Jan. 1886 zu Paris, verdienter Musikschriftsteller.

Oscar Comettant, geb. 18. April 1819 zu Bordeaux, gest. 24. Jan. 1898 zu Montailliers (Havre), Kritiker und musikalischer Feuilletonist, auch Komponist.

Marie Escudier, geb. 29. Juni 1819 zu Castelnaudary, gest. 17. April 1880 zu Paris, Historiker und ästhetischer Schriftsteller.

Pierre Louis Deffès, geb. 25. Juli 1819 zu Toulouse, gest. 10. Juni 1890 das. Opern, Messe.

Jules Étienne Pasdeloup, geb. 15. Sept. 1819 zu Paris, gest. 13. Aug. 1887 zu Fontainebleau, Dirigent.

Stephen Morelot, geb. 12. Jan. 1820 zu Dijon, gest. im Nov. 1899 zu Beaumont (Côte d'Or), Musikhistoriker.

Henri Vieuxtemps, geb. 20. Febr. 1820 zu Verviers, gest. 6. Juni 1881 zu Mustapha (Algier), bedeutender Violinist, Lehrer und Violinkomponist.

Antoine Vidal, geb. 10. Juli 1820 zu Rouen, gest. 7. Jan. 1891 zu Paris, Historiker (»Les instruments à archet« 1876—1878, 3 Bde.).

Edmond Membrée, geb. 14. Nov. 1820 zu Valenciennes, gest. 10. Sept. 1882 bei Paris. Opern (»La courte-échelle« 1879).

Charles Samuel Bovy (pseud. Lysberg), geb. 1. März 1821 zu Genf, gest. 25. Febr. 1873 das., Pianist und Klavierkomponist.

Ange Conrad Prumier (Sohn), geb. ca. 1821, gest. 3. April 1884, Harfenist und Harfenkomponist.

Charles Victor Arthur de Saint-Léon, geb. 17. April 1821 zu Paris, gest. 2. Dez. 1870 das., Ballettänzer (Gemahl der Fanni Cerrito) und Ballettkomponist.

Léon Escudier, geb. 17. Sept. 1821 zu Castelnaudary, gest. 22. Juni 1881 zu Paris, Historiker und ästhetischer Schriftsteller.

Jean Baptiste Weckerlin, geb. 9. Nov. 1821 zu Gebweiler i. E., gest. 10. Mai 1910 das., Historiker. Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Oratorien, Opern, Chorlieder, Lieder.

Félix Clément, geb. 13. Jan. 1822 zu Paris, gest. 22. Jan. 1885 das., Historiker (Opernlexikon mit Larousse).

Victor Massé, geb. 7. März 1822 zu Lorient, gest. 5. Juli 1884 zu Paris. Opern.

Aristide Hignard, geb. 22. Mai 1822 zu Nantes, gest. im März 1898 zu Vernon. Opern, Klaviersachen, Lieder, Chöre.

Charles Poisot, geb. 7. Juli 1822 zu Dijon, gest. im Mai 1904 das. Opern, Kammermusik, Kirchenmusik, theoretische Schulbücher.

Edouard Grégoir, geb. 7. Nov. 1822 zu Antwerpen, gest. 28. Juni 1890 zu Wyneghem (Antwerpen). Historiker.

César Franck, geb. 10. Dez. 1822 zu Lüttich, gest. 9. Nov. 1890 zu Paris. Chorwerke mit Orchester (»Les béatitudes« 1880), sinfonische Dichtungen, Opern, Kammermusik.

Nicolas Jacques Lemmens, geb. 3. Jan. 1823 zu Zoerle-Parwijs (Belgien), gest. 30. Jan. 1881 zu Linterport bei Mecheln, hervorragender Organist, Orgellehrer und Orgelkomponist.

Edouard Lalo, geb. 27. Jan. 1823 zu Lille, gest. 22. April 1892 in Paris. Opern (»Le roi d'Ys« 1876), Orchesterwerke, Kammermusik.

Charles Miry, geb. 14. Aug. 1823 zu Gent, gest. 5. Okt. 1889 das. Vlämische und französische Opern und Operetten.

Léon Gastinel, geb. 15. Aug. 1823 zu Villers les Pots, gest. im Nov. 1906 zu Paris. Opern, Messen, Oratorien, Instrumentalwerke.

Ernest Reyer (Rey), geb. 1. Dez. 1823 zu Marseille, gest. 15. Jan. 1909 zu Hyères. Ode-Sinfonie »Le Selam« (1850), Opern (»Salammbo« 1900), Klavierwerke.

Adolphe Samuel, geb. 11. Juli 1824 zu Lüttich, gest. 11. Sept. 1898 zu Gent als Direktor des Konservatoriums. Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Opern, Bühnenmusiken, Motetten.

Florimond Ronger (Hervé), geb. 30. Juni 1825 zu Houdain, gest. 4. Nov. 1892 zu Paris, Begründer der Pariser Karikaturoperette.

Adolphe Nibelle, geb. 9. Okt. 1825 zu Give (Loire), gest. im März 1895 zu Paris. Operetten, Bühnenmusiken, Sinfoniekantate u. a.

Théodor de Lajarte, geb. 10. Juli 1826 zu Bordeaux, gest. 20. Juni 1890 zu Paris, Historiker (neuere Zeit).

Georges Mathias, geb. 14. Okt. 1826 zu Paris, gest. 14. Okt. 1910 das. Pianist, Klavierkomponist und Klavierpädagoge.

Edmond Van der Straeten, geb. 3. Dez. 1826 zu Audenarde, gest. 25. Nov. 1895 das., verdienter Historiker (»La musique aux Pays-Bas«, 8 Bde., 1867—1888).

Ernest Thoinan (Pseudonym von Ant. Ern. Roquet), geb. 23. Jan. 1827 zu Nantes, gest. Ende Mai 1894 in Paris, Historiker.

Matthis Lussy, geb. 8. April 1828 zu Stans (Schweiz), gest. 21. Jan. 1910 zu Montreux, geschätzter Pariser Klavierlehrer und Schriftsteller (»Traité de l'expression musicale« 1873).

Jean Alex. Ferd. Poise, geb. 3. Juni 1828 zu Nimes, gest. 13. Mai 1892 zu Paris. Opern, Operetten, Oratorien.

Adolphe Blanc, geb. 24. Juni 1828 zu Manosque (Basses-Alpes), gest. im Mai 1885 zu Paris. Kammermusik, Opern.

François Auguste Gevaert, geb. 31. Juli 1828 zu Huysse (Audenarde), gest. 24. Dez. 1908 zu Brüssel als Direktor des Konservatoriums, hochverdienter Historiker, Theoretiker, Lehrer und Komponist. Opern, Kantaten u. a.

Olivier Métra, geb. 2. Juni 1830 zu Nîmes, gest. 22. Okt. 1889 zu Paris, populärer Tanzkomponist. Operetten, Ballette.

Jules Auguste Garcin, geb. 11. Juli 1830 zu Bourges, gest. 30. Okt. 1896 zu Paris, Violinist und Violinkomponist, Dirigent der Konservatoriumskonzerte.

Jules Cohen, geb. 2. Nov. 1830 zu Marseille, gest. 13. Jan. 1901 zu Paris (erblindet). Orchesterwerke, Kantaten, auch Opern.

Gustava Rinck, geb. 1832, gest. 24. Dez. 1899 zu St. Jean de Luz, Pianist und Klavierkomponist. Kammermusik, eine Oper (1877 in Bordeaux).

Charles Lecocq, geb. 3. Juni 1832 zu Paris, gest. im Okt. 1918 das. Beliebte Operetten (»Giroflé-Girofla« 1874), kleine Gesangsstücke.

Frèdéric Louis Ritter, geb. 22. Juni 1834 zu Straßburg, gest. 22. Juli 1891 zu Antwerpen. Orchesterwerke, Psalm 46.

Emile Campardon, geb. 18. Juli 1834 zu Paris, Historiker (Oper in Frankreich).

Arthur Pougin, geb. 6. Aug. 1834 zu Châteauroux (Indre), gest. 8. Aug. 1921 in Paris, verdienter Musikhistoriker (neuere Zeit).

Peter Benoit, geb. 17. Aug. 1834 zu Harlebeke, gest. 8. März 1901 zu Antwerpen als Direktor des Konservatoriums. Große Chorwerke auf vlämische Texte, vlämische Opern. Schriftsteller.

Camille Saint-Saëns, geb. 9. Okt. 1835 zu Paris, gest. 16. Dez. 1921 zu Algier. Bedeutender Komponist. Orchesterwerke, Kammermusik, Opern, Kirchenmusik, Klavierkonzerte u. a.

Théodore Radoux, geb. 9. Nov. 1835 zu Lüttich, gest. 21. März 1911 das. als Direktor des Konservatoriums. Französische Opern, Instrumentalwerke, Oratorien.

Dom Joseph Pothier, geb. 7. Dez. 1835 zu Bouzemont (St. Diè), Benediktiner-Abt zu St. Wandrille, verdienter Historiker (gregor. Choral).

Georges Pfeiffer, geb. 12. Dez. 1835 zu Versailles, gest. 14. Febr. 1908 in Paris. Kammermusik, Orchesterwerke, Opern, Ballette, Oratorien.

Léo Delibes, geb. 21. Febr. 1836 zu St. Germain du Val, gest. 16. Jan. 1891 zu Paris. Opern (»Le roi l'a dit« 1873), Ballette.

Samuel David, geb. 12. Nov. 1836 zu Paris, gest. 30. Okt. 1895 das. Opern und Operetten.

Alexandre Guilmant, geb. 12. März 1837 zu Boulogne sur Mer, gest. 29. März 1911 zu Meudon (Paris), hervorragender Organist und Orgelkomponist. Sammlung älterer Orgelmusik, Kirchenmusik.

Ernest Guiraud, geb. 23. Juni 1837 zu New Orleans, gest. 6. Mai 1892 zu Paris. Opern, Orchesterwerke, Instrumentationslehre.

Paul Lacombe, geb. 11. Juli 1837 zu Carcassone. Kammermusik, Orchesterwerke.

Théodore Dubois, geb. 24. Aug. 1837 zu Rosnay (Marne). Opern, Ballette, Orchesterwerke, Messen.

Paul Lacome (d'Estalenx), geb. 4. März 1838 zu Houga (Gers), gest. 12. Dez. 1920 das. Operetten, Instrumentalwerke, Psalmen.

René de Boisd'effre, geb. 3. April 1838 zu Vesoul, gest. im Dez. 1906 zu Vézelise. Kammermusik, Chorwerke, Orchesterwerke.

Hector Salomon, geb. 29. Mai 1838 zu Straßburg, gest. 28. März 1906 zu Paris. Opern, Lieder, Instrumentalstücke.

Georges Bizet, geb. 25. Okt. 1838 zu Paris, gest. 3. Juni 1875 zu Bougival (Paris). Opern (»Carmen« 1875), Orchesterwerke (»Arlésienne«-Suiten, Sinfonien).

Alexis de Castillon, geb. 13. Dez. 1838 zu Chartres, gest. 5. März 1873 zu Paris, Schüler César Francks. Kammermusik, Orchesterwerke, Psalm 84, Lieder.

Victorin de Joncières, geb. 12. April 1839 zu Paris, gest. 26. Okt. 1903 das. Opern, Orchesterwerke.

Adolphe Deslandres, geb. 22. Jan. 1840 zu Batignolles (Paris), gest. 30. Juli 1911 zu Paris. Gesänge mit Orchester, Opern.

Louis Albert Bourgault-Ducoudray, geb. 2. Febr. 1840 zu Nantes, gest. 4. Juli 1910 zu Paris als Professor der Musikgeschichte am Konservatorium. Orchesterwerke, Kantaten, Opern.

Charles Ferdinand Lenepveu, geb. 4. Okt. 1840 zu Rouen, gest. 16. Aug. 1910 zu Paris. Opern, Harmonielehre.

Emanuel Chabrier, geb. 18. Jan. 1841 zu Ambert (Puy de Dôme), gest. 13. Sept. 1894 zu Paris. Opern (»Gwendoline« 1886).

Edouard Schuré, geb. 1841 zu Straßburg. Schriften über die deutsche Musik (»Histoire du Lied« 1868, »Le drame musical« 1875).

Théodore (Bennet-)Ritter, geb. 5. April 1841 bei Paris, gest. 6. April 1886 zu Paris, Pianist und Klavierkomponist. Gesänge mit Orchester.

Hugues Imbert, geb. 11. Jan. 1842 zu Moulins-Engilbert (Nièvre), gest. 15. Jan. 1905 zu Paris. Kritiker und ästhetischer Schriftsteller.

Henri Maréchal, geb. 22. Jan. 1842 zu Paris. Opern, Kirchenmusik, ästhetisch-kritische Essays.

Henri Kling, geb. 14. Febr. 1842 zu Paris, gest. 2. Mai 1918 in Genf, Professor am Konservatorium zu Genf. Theoretische Schulwerke (Instrumentation).

Edmond Audran, geb. 11. April 1842 zu Lyon, gest. 17. Aug. 1901 zu Tierceville. Operetten, auch Opern.

William Chaumet, geb. 26. April 1842 zu Bordeaux, gest. Ende Okt. 1903 zu Gajac (Gironde). Opern, Operetten, Kammermusik.

Jules Massenet, geb. 12. Mai 1842 zu Montaud, gest. 13. Aug. 1912 zu Paris. Opern, Orchesterwerke.

Alphonse Duvernoy, geb. 30. Aug. 1842 zu Paris, gest. 7. März 1907 das. Opern (»Sardanapale« 1882), Chorwerke, Ballett »Bacchus«, Orchester- und Kammermusik.

Louis Diemer, geb. 14. Febr. 1843 in Paris, gest. 21. Dez. 1919 das. Pianist und Klavierkomponist.

Émile Pessard, geb. 29. Mai 1843 in Paris, gest. das. 1917. Opern, Instrumentalwerke, Messen, Kantate »Dalila« 1867.

Charles Lefebvre, geb. 19. Juni 1843 zu Paris, gest. Anf. Okt. 1917 in Aix les Bains. Opern, lyrische Szenen, Orchesterwerke, Kammermusik.

Florimond Van Duyse, geb. 4. Aug. 1843 zu Gent, gest. das. 18. Mai 1910, verdienter Historiker (»Het oude nederlandsche Lied«, 4 Bde.).

Emile Bernard, geb. 28. Nov. 1843 zu Marseille, gest. 11. Sept. 1902 zu Paris. Orgelvirtuose. Kammermusik, Orgelwerke, Orchesterwerke.

Eugéne Gigout, geb. 23. März 1844 zu Nancy, Schwiegersohn Niedermeyers, Organist und Orgelkomponist.

Oktave Fouque, geb. 12. Mai 1844 zu Paris, gest. 22. April 1883 das., Bibliothekar am Pariser Konservatorium. Kritiker und Historiker.

Léon Vasseur, geb. 28. Mai 1844 zu Bapaume, gest. 1917 in Paris. Operetten, auch Kirchenmusik.

Emile Matthieu, geb. 16. Okt. 1844 zu Lille, seit 1898 Konservatoriumsdirektor in Gent. Opern, Bühnenmusiken, Chorwerke mit Orchester, Instrumentalwerke.

Louis Varney, geb. 1844 zu Paris, gest. 20. Aug. 1908 zu Cauterets. Operetten, Ballette.

Charles Marie Widor, geb. 24. Febr. 1845 zu Lyon, Organist und Orgelkomponist. Orchesterwerke, Kammermusik, Opern, Instrumentationslehre.

Gabriel Faure, geb. 13. Mai 1845 zu Pamiers, 1905—1920 Direktor des Pariser Konservatoriums. Kammermusik, Orchester- und Chorwerke.

Adolphe Jullien, geb. 1. Juni 1845 zu Paris, bedeutender Musikschriftsteller.

Hendrik Waelput, geb. 26. Okt. 1845 zu Gent, gest. 8. Juli 1885 das. Sinfonien, Chorwerke, Lieder.

Albert Cahen, geb. 8. Jan. 1846 zu Paris, gest. im März 1903 zu Cap d'Ail, Schüler von César Franck. Opern, Lieder.

Albert Lavignac, geb. 21. Jan. 1846 zu Paris. gest. 28. Mai 1916 das. Musikpädagoge (»Dictée musicale« 1882). Schriften über Wagner.

Henri Lavoix, geb. 26. April 1846 zu Paris, gest. 27. Dez. 1897 das. Historiker (Geschichte der Instrumentation).

Albert Soubies, geb. 10. Mai 1846 zu Paris, gest. 19. März 1918 das. Historiker (neuere Zeit).

Arthur Coquard, geb. 26. Mai 1846 zu Paris, gest. 20. Aug. 1910 zu Noirmoutier (Vendée), Schüler César Francks. Opern, Chorwerke, Instrumentalwerke.

Gervais Salvayre, geb. 24. Juni 1847 zu Toulouse, gest. Ende Mai 1916 zu St. Agne bei Toulouse. Opern, Orchesterwerke, Kirchenmusik.

Lionel Dauriac, geb. 19. Nov. 1847 zu Brest, geistvoller Musikästhetiker und Historiker.

Henri Duparc, geb. 21. Jan. 1848 zu Paris, Schüler von César Franck. Orchesterwerke, Klaviersonaten, Gesänge.

Dom André Mocquereau, geb. 6. Juni 1849 zu La Tessouale (Maine et Loire), Benediktiner, Prior von Solesmes (jetzt auf Whigt), bedeutender Archäologe (gregor. Choral), Herausgeber der »Paléographie musicale«.

Benjamin Godard, geb. 18. Aug. 1849 zu Paris, gest. 10. Jan. 1895 zu Cannes, Kammermusik, Orchesterwerke, Chorsinfonien, Opern.

Alfred Ernst, geb. 1850, gest. 16. Mai 1898 zu Paris, Kritiker und ästhetischer Schriftsteller.

Erasme Raway, geb. 2. Juni 1850 zu Lüttich. Kirchenmusik, Orchesterwerke.

Robert Planquette, geb. 31. Juli 1850 zu Paris, gest. 23. Jan. 1903 das. Operetten.

Francis Thomé, geb. 18. Okt. 1850 auf Mauritius, gest. im Dez. 1909 zu Paris. Klavierwerke, Chorwerke mit Orchester, Opern, Ballette, Operetten.

Jan Blockx, geb. 25. Jan. 1851 zu Antwerpen, gest. 26. Mai 1912 das. als Direktor des Konservatoriums, Schüler Peter Benoits. Vlämische Opern (»Herbergprinses« 1896), große Chorwerke, Orchesterwerke.

Vincent d'Indy, geb. 27. März 1851 zu Paris, Schüler César Francks, Begründer (1896) und Direktor der Schola cantorum. Orchesterwerke (sinfonische Dichtungen), Kammermusik, Chorwerke, Lieder, Opern (»Fervaal« 1897), Kirchenmusik.

Anton Simon, geb. 1851 in Frankreich, seit 1871 in Moskau. Russische Opern, Orchesterwerke, Kammermusik (in Moskau gedruckt).

Emile Pierre Ratez, geb. 5. Nov. 1851 zu Besançon, gest. 25. Aug. 1905 zu Lille. Opern, Kammermusik.

Emile Sauret, geb. 22. Mai 1852 zu Dun le Roi (Cher), gest. 12. Febr. 1920 zu London. Violinist und Violinkomponist.

Raoul Pugno, geb. 23. Juni 1852 zu Montrouge (Paris), gest. 3. Jan. 1914 zu Moskau, ital. Abkunft, Pianist. Oratorium »Lazarus« 1879, Operetten, Ballette, Klavierstücke.

Paul Hillemacher, geb. 29. Nov. 1852 zu Paris, und sein Bruder Lucien, geb. 10. Juni 1860 zu Paris, gest 2. Juni 1909 das. Opern und Orchesterwerke (Kompagniearbeiten).

Charles Malherbe, geb. 21. April 1853 zu Paris, gest. 5. Okt. 1911 zu Cormeilles (Eure), ästhetischer und kritischer Schriftsteller. Instrumentalwerke, auch Vokalsachen.

Samuel Rousseau, geb. 11. Juni 1853 zu Neuvemaison (Aisne), gest. im Okt. 1904 in Paris. Opern, Kirchenmusik, Kammermusik und kleine Gesangssachen.

Emile Ergo, geb. 20. Aug. 1853 zu Selzaete (Ostflandern). Theoretische Schriften (Methode Riemann).

Edgar Tinel, geb. 27. März 1854 zu Sinay (Flandern), gest. 28. Okt. 1912 zu Brüssel, seit 1909 Direktor des Konservatoriums. Oper »Godoleva« 1897, Oratorium »Franciscus« 1888, Chorwerke, Kirchenmusik.

Xavier Schlögel, geb. 14. Juli 1854 zu Brillonville (Belgien), gest. 23. März 1889 zu Ciney (Namur). Messen, Orchesterwerke, Gesänge.

Fernand de La Tombelle, geb. 3. Aug. 1854 zu Paris, Schüler von Guilmant und Dubois. Kammermusik, Orchesterwerke, Orgelwerke, Kirchenmusik.

Emile Wambach, geb. 26. Nov. 1854 zu Arlon (Luxemburg). Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Oratorien, Kirchenmusik, Klavierstücke, Lieder.

Albert Renaud, geb. 1855 zu Paris, Schüler von César Franck und Delibes. Opern und andere Bühnenmusiken, Messe, Instrumentalwerke.

Ernest Chausson, geb. 1855 zu Paris, gest. 10. Juni 1899 zu Limay (Mantes), Schüler César Francks. Sinfonische Dichtungen, Kammermusik, Opern.

Sylvain Dupuis, geb. 9. Okt. 1856 zu Lüttich, 1912 Direktor des dortigen Konservatoriums, Komponist von Chorwerken mit Orchester, Orchesterwerke, Opern u. a.

André Gédalge, geb. 27. Dez. 1856 zu Paris. Instrumental- und Vokalwerke, Lehrbuch der Fuge 1904, deutsch von Ernst Stier 1907.

Alfred Bruneau, geb. 3. März 1857 zu Paris, Schüler Massenets. Opern auf Texte nach Zola (»Messidor« 1897), Requiem, Orchesterwerke.

Julien Tiersot, geb. Juli 1857 zu Bourg (Bresse), Bibliothekar des Pariser Konservatoriums, verdienter Historiker. Chor- und Orchesterwerke.

Michel Brenet (Mlle. Marie Bobillier), geb. 12. April 1858 zu Lunéville, gest. 4. Nov. 1918 in Paris, bedeutende Geschichtsforscherin.

Camille Bellaigue, geb. 24. Mai 1858 zu Paris, Kritiker und Ästhetiker.

Frank Van der Stucken, geb. 15. Okt. 1858 zu Fredericksburgh (Texas), erzogen zu Antwerpen, Schüler von Benoit. Opern, Orchesterwerke, Tedeum usw.

Léon Dubois, geb. 9. Jan. 1859 zu Brüssel, 1912 Direktor des dortigen Konservatoriums. Opern, Ballett, Orchesterwerke, Harmonielehre.

Jules Combarieu, geb. 3. Febr. 1859 zu Cahors (Lot), gest. 1915 zu Paris, Ästhetiker und Historiker.

Camille Chevillard, geb. 14. Okt. 1859 zu Paris, Dirigent, Schwiegersohn von Lamoureux. Kammermusik, Orchesterwerke.

Eugène d'Harcourt, geb. ca. 1860 zu Paris, Schriftsteller. Orchesterwerke, Messen, Oper »Tasso«.

Otto Barblan, geb. 18. März 1860 zu Scanfs; Dirigent in Genf. Orgel- u. Chorwerke, Kammermusik.

Georges Eugène Marty, geb. 16. Mai 1860 zu Paris, gest. 11. Okt. 1908 das. Orchesterwerke, Opern, Klaviersachen, Gesänge.

Gustave Charpentier, geb. 25. Juni 1860 zu Dieuze (Lothringen). Phantastische Orchesterwerke, Volksoper »Louise« 1900.

Félicien de Ménil, geb. 16. Juli 1860 zu Boulogne s. M. Opern, Ballette, historische Arbeiten.

Lucien Lambert, geb. im Jan. 1861 zu Paris, Schüler Massenets. Opern (»Le Spahi« 1897), Instrumentalwerke.

Edmond Missa, geb. 12. Juni 1861 zu Reims, gest. 29. Jan. 1910 in Paris. Opern, Operetten, Romances, Klaviersachen.

Henri de Curzon, geb. 6. Juli 1861 zu Havre, Kritiker und Ästhetiker.

Lionel de la Laurencie, geb. 24. Juli 1861 zu Nantes, verdienter Historiker.

Pierre de Bréville, geb. 1861 zu Bar le Duc, Schüler César Francks. Kirchenmusik, Orchesterwerke, Gesänge.

Cécile Chaminade, geb. 8. Aug. 1861 zu Paris. Orchesterwerke, Kammermusik, Chorwerke.

Fernand Leborne, geb. 10. März 1862 in Belgien, Schüler César Francks, Kritiker. Kammermusik, Opern.

Maurice Emmanuel, geb. 2. Mai 1862 zu Bar sur Aube, Professor der Musikgeschichte am Pariser Konservatorium. Hist. u. Ästhet. (»Histoire de la langue musicale« 1911). 2 Streichquartette, Violinsonate, Vokalkompositionen.

Claude Debussy, geb. 22. Aug. 1862 zu St. Germain en Laye, gest. 26. März 1918 in Paris, impressionistische Instrumentalwerke, Bühnenmusiken (»Pelléas et Mélisande« 1902).

Theodor de Wyzewa, geb. 12. Sept. 1862 zu Kalusok (Rußland), gest. 7. April 1917 in Paris, seit 1869 in Frankreich. Krit. und hist. Schriften (»Mozart« 1911 mit Saint-Foix).

Léon Boëllmann, geb. 25. Sept. 1862 zu Ensisheim i. E., gest. 11. Okt. 1897 zu Paris, Organist und Orgelkomponist. Kammermusik, Sinfonien.

Henri Expert, geb. 12. Mai 1863 zu Bordeaux. Hochverdienter Historiker u. Herausgeber alter franz. Musik.

Camille Erlanger, geb. 25. Mai 1863 zu Paris, gest. April 1919 das. Opern, Orchesterwerke, Lieder.

Paul Vidal, geb. 16. Juni 1863 zu Toulouse, seit 1906 erster Kapellmeister der Pariser Großen Oper. Opern.

Gabriel Pierné, geb. 16. Aug. 1863 zu Metz, Schüler César Francks. Opern, Chorwerke, Orchesterwerke, Kammermusik.

Xavier Leroux, geb. 11. Okt. 1863 zu Velletri, gest. 2. Febr. 1919 in Paris. Opern, Instrumentalwerke, Kirchenmusik.

Valentin Neuville, geb. 1863 zu Rexpoede (franz. Flandern). Opern, Kirchenmusik, Kammermusik, Orchesterwerke.

Guy Ropartz, geb. 15. Juni 1864 zu Guingamp. Opern, Kirchenmusik, Orchester- und Kammermusik.

Albéric Magnard, geb. 9. Juni 1865 zu Paris, gest. 3. Sept. 1914 zu Senlis. Orchesterwerke Opern.

Auguste Sérieyx, geb. 14. Juni 1865 zu Amiens, Lehrer an der Schola cantorum, Schriftsteller, auch Komponist.

Paul Gilson, geb. 15. Juni 1865 zu Brüssel. Vlämische Opern (»Prinses, Zonnenschijn« 1903), Orchesterwerke, Chorwerke.

Émile Jaques-Dalcroze, geb. 6. Juli 1865 zu Wien (franz. Abkunft). Opern, Chorwerke, Klavierstücke, »Rhythmische Gymnastik« (1907).

Paul Dukas, geb. 1. Okt. 1865 zu Paris. Orchesterwerke, Klavierwerke, Opern.

Gustave Doret, geb. 1866 zu Aigle (franz. Schweiz). Opern, Gesänge mit Orchester, Oratorium, Orchesterwerke.

George Martin Witkowski, geb. 6. Jan. 1867 zu Mostaganeur (Algier), Schüler von V. d'Indy, aber bis 1902 Kavallerieoffizier, Direktor der Schola cantorum zu Lyon. Sinfonien, Kammermusik, eine Oper.

Alfred Wotquenne, geb. 25. Jan. 1867 zu Lobbes (Hennegau), verd. Historiker in Brüssel.

Désiré Pâque, geb. 1. Mai 1867 zu Lüttich. Orchesterwerke, Kammermusik, Requiem, Oper »Vaïma«.

Romain Rolland, geb. 29. Jan. 1868 zu Clamecy (Nièvre), hochverd. Historiker.

Pierre Maurice, geb. 1868 zu Allaman (Waadt), Schüler Massenets. Orchesterwerke (»Die Islandfischer«), Opern, Oratorium »La fille de Jephtá«.

Jan Brandts-Buys, geb. 12. Sept. 1868 zu Zutphen, Opern.

Paul Landormy, geb. 3. Jan. 1869 zu Issy (Paris), geistreicher Schriftsteller.

André Pirro, geb. 12. Febr. 1869 zu St. Dizier, verdienter Historiker in Paris.

Albert Roussel, geb. 5. April 1869 zu Tourcoing. Kammermusik, Orchesterwerke.

Juliette Folville, geb. 5. Jan. 1870 zu Lüttich. Orchesterwerke, Kammermusik, Bühnenwerke, Chorwerke mit Orchester.

Guillaume Lekeu, geb. 20. Jan. 1870 bei Verviers, gest. 21. Jan. 1894 zu Angers, Orchesterwerke, Violinsonaten.

Charles Arnould Tournemire, geb. 22. Jan. 1870 zu Bordeaux, Schüler von V. d'Indy, Kammermusik, Sinfonien, Chorwerk »Le sang de la Sirène«.

Jacques Gabriel Prod'homme, geb. 28. Nov. 1871 zu Paris, biogr. Schriftsteller (Berlioz, Paganini, Beethoven).

Jules Ecorcheville, geb. 18. März 1872 zu Paris, gest. 19. Febr. 1915 (gefallen). Histor. u. ästh. Schriftsteller.

Amédée Gastoué, geb. 13. März 1873 zu Paris, verdienter Historiker (gregor. Gesang, byzantinische Musik).

Déodat de Sévérac, geb. 20. Juli 1873 zu St. Félix (Haute Garonne), gest. 24. März 1921 in Céret, Schüler d'Indys. Orchesterwerke, Vokalkompositionen.

Henri Rabaud, geb. 10. Okt. 1873 in Paris; Direktor de Conservatoire das. Orchester- u. Chorwerke, Opern.

Edouard Trémisot, geb. 1874. Opern.

Pierre Aubry, geb. 14. Febr. 1874 zu Paris, gest. 31. Aug. 1910 zu Dieppe, verdienter Historiker (mittelalt. Musik).

Louis Laloy, geb. 18. Febr. 1874 zu Grey (Haute Saône), Schüler d'Indys, Historiker.

Marie Olivier Georges Poullain, Conte de Saint-Foix, geb. 2. März 1874 zu Paris, ausgebildet an der Schola cantorum (d'Indy), Historiker (»W. A. Mozart« 1911 mit T. de Wyzewa).

Henri Marteau, geb. 31. März 1874 zu Reims, Violinvirtuose und Kammermusikkomponist.

Maurice Ravel, geb. 7. März 1875 zu Ciboun (Nieder-Pyrenäen), Schüler von Fauré. Orchesterwerke, Kammermusik, Klaviermusik, Lieder, Opern.

Alexandre Dénéreaz, geb. 31. Juli 1875 zu Lausanne. Sinf. Werke, Streichquartette, Chorwerke.

Antoine Mariotte, geb. 22. Dez. 1875 zu Avignon, Schüler d'Indys, Professor am Konservatorium zu Lyon (3 Opern [Ms.], darunter eine auf O. Wildes »Salome«-Text), Klavierwerke.

Victor Vreuls, geb. 4. Febr. 1876 zu Verviers, Schüler von V. d'Indy. Orchesterwerke, Kammermusik, Gesänge mit Orchester, Lieder.

Jean Poueigh, geb. 24. Febr. 1876 zu Toulouse. Chorwerke, Kammer- u. Orchestermusik, Oper. Auch schriftstellerisch (Pseud. Octave Séré) tätig.

Louis Delune, geb. 15. März 1876 zu Charleroi. Kammermusik, Lieder, Oper.

Raoul Laparra, geb. 13. Mai 1876 zu Bordeaux. Suite, Opern.

Jean Nouguès, geb. 1876 in Bordeaux. Opern.

Charles Lalo, geb. 24. Febr. 1877 zu Périgueux, Musikästhetiker (»Esquisse d'une esthétique musicale scientifique« 1908).

Albert Dupuis, geb. 1. März 1877 zu Verviers, Schüler d'Indys an der Schola cantorum in Paris. Opern (»Jean Michel« 1904, »Martille« 1905 [beide in Brüssel], »La Chanson d'Halewyn« Antwerpen 1913, »Le château de la bâtelière« Nizza 1913), Chorwerke u. a.

Jean Chantavoine, geb. 17. Mai 1877 zu Paris, Schriftsteller, Herausg. der Biographien-Sammlung »Les maîtres de la musique«.

Gustave Samazeuilh, geb. 2. Juni 1877 zu Bordeaux, Schüler d'Indys. Kammermusik, Lieder, Gesänge mit Orchester.

Emile Blanchet, geb. 17. Juli 1877 zu Lausanne. Klavierwerke.

Gabriel Dupont, geb. 1879 zu Caën, gest. 3. Aug. 1914 in Paris. Orchesterwerke, Klavierquintett, Opern.

Philippe Gaubert, geb. 1879 zu Cahors, Dirigent u. Komponist in Paris. Flötenwerke, sinf. Dichtungen.

Ernest Bloch, geb. 24. Juli 1880 zu Genf. Orchesterwerke, Oper.

Félix Fourdrain, geb. 1880. Opern.

Félix Raugel, geb. 27. Nov. 1881 zu St.-Quentin. Schriftsteller u. kirchl. Komponist.

Paul Marie Masson, geb. 19. Sept. 1882 zu Cette. Historiker.

Ernest Ansermet, geb. 1883 in Vevey, Dirigent in Genf. Lieder, Klavierstücke, sinf. Dichtung.

Henri Collet, geb. 5. Nov. 1885 zu Paris, Historiker (spanische Musik des 16. Jahrh.).

Marc Delmas, geb. 1885 zu St. Quentin. Kammermusikwerke, Kantate, Operneinakter.

Henri Prunières, geb. 24. Mai 1886 zu Paris, Schüler von Romain Rolland, Historiker (Lully, Biogr. 1910).

Paul de Maleingreau, geb. 23. Nov. 1887 zu Trélon-en-Thiérache. Orgelwerke.

Georges Cucuel, geb. 14. Dez. 1889 zu Dijon, gest. 28. Okt. 1918 zu Grenoble, verdienter Historiker (18. Jahrh.).

Arthur Honegger, geb. 10. März 1892 in Havre. Kammermusik, Bühnenwerke.

Philipp Jarnach, geb. 26. Juli 1892 in Noisy (katalonischer Abkunft), Lehrer am Züricher Konservatorium. Kammermusik, Lieder, Sinfonia brevis.

§ 116. Engländer (vgl. II², S. 511).

Henry Aldrich, geb. 1647 zu London, gest. 14. Dez. 1710 zu Oxford. Kirchenmusik, Catches.

Thomas Tudway, geb. ca. 1650, gest. 1730 zu London, Komponist von kirchlichen Gesängen, Sammler älterer Kirchenmusik.

William Turner, geb. 1652 zu Oxford, gest. 13. Jan. 1739 zu London. Services, Anthems.

Jeremiah Clark, gest. 1. Dez. 1707 zu London. Bühnenmusiken, Anthems, Kantaten, Klaviersuiten (1711).

John Eccles, geb. 1668 zu London, gest. 12. Jan. 1735 zu Kingston (Surrey), Violinist. Maskenspiele, Bühnenmusiken, Ayres.

John Goldwin, geb. ca. 1670, gest. 7. Nov. 1719 zu London. Kirchenmusik.

William Croft, geb. 30. Dez. 1678 zu Nether Eatington, gest. 14. Aug. 1727 zu Bath. Services, Anthems, Triosonaten.

Charles King, geb. 1687, gest. 17. März 1748 zu London. Services, Anthems.

Thomas Roseingrave, geb. ca. 1690 zu Dublin, gest. nach 1753. Klavier- und Orgelkompositionen (Voluntaries and fugues).

William Corbett, Violinist, 1711—1740 in Italien, gest. 1748 zu London. Instrumentalwerke.

William Babell, geb. ca. 1690, gest. 23. Sept. 1723 zu London. Instrumentalwerke, Klavierbearbeitungen Händelscher Arien usw.

John Weldon, gest. 1736 zu London. Anthems, Services.

Denys Hempson, geb. 1695 zu Craichmore, gest. 1807 zu Magilligan (112jähr.), irischer Barde.

Maurice Greene, geb. ca. 1696 zu London, gest. 1. Dez. 1775 das. Anthems, Oratorien, Bühnenmusiken, Catches.

James Kent, geb. 13. März 1700 zu Winchester, gest. 6. Mai 1776 das. Anthems, Services.

William Tans'ur, geb. 1706 zu Dunchurch (Warwickshire), gest. 7. Okt. 1783 zu St. Neots. Kirchengesänge, theoretische Schriften.

John Immyns, geb. ca. 1710, gest. 15. April 1764 zu London, Begründer der Madrigal-Society (1741).

William Boyce, geb. 1710 zu London, gest. 7. Febr. 1779 das., Herausgeber der Sammelwerke »Cathedral-Music« und »Lyra britannica«. Services, Anthems, Instrumentalwerke (Sinfonien, Triosonaten).

Charles Avison, geb. 1710 zu Newcastle on Tyne, gest. 9. Mai 1770 das., Schüler Geminianis. Instrumentalwerke (Klavierquartette 1756), »An essay on musical expression« (1752).

Thomas Augustine Arne, geb. 12. März 1710 zu London, gest. 5. März 1778 das. 30 englische Opern und Bühnenmusiken, Oratorien, Sinfonien, Triosonaten, Glees, Catches.

John Stanley, geb. 1713 zu London, gest. 19. Mai 1786 das. Instrumentalwerke, Oratorien.

James Nares, geb. im April 1715 zu Stanwell, gest. 10. Febr. 1783 zu London. Anthems, Services, Klavierkompositionen, Klavier- [Orgel-]Schule.

John Alcock, geb. 11. April 1715 zu London, gest. 23. Febr. 1806 zu Lichfield. Anthems, Services, Instrumentalwerke, Sammelwerke von Kirchenmusik.

(Sir) **John Hawkins**, geb. 30. März 1719, gest. 20. Mai 1789 das., verdienter Historiker. (»General history of music« 1775, 5 Bände).

Robert Bremner, geb. 1720 in Schottland, gest. 12. Mai 1789 zu London, Violinist (Schüler Geminianis) und der englische Hauptverleger der Musik der Mannheimer Schule (Sammlung: »Periodical Overture«).

Michael Christian Festing, geb. zu London (Sohn eines deutschen Flötisten), gest. 24. Juli 1752, Violinist und Violinkomponist, Begründer der »Society of Musiciens«. Auch größere Vokalwerke.

Charles Burney, geb. 7. April 1726 zu Shrewsbury, gest. 12. April 1814 zu London, verdienter Historiker (»General history of music« 1776—1789, 4 Bände; musikalische Reisetagebücher usw.). Instrumentalkompositionen.

Niel Gow, geb. 22. März 1727 zu Inver (Schottland), gest. 1. März 1807 das. Reels und andere Tänze (Sammlung 1784—1808, 5 Bände).

William Jackson, geb. 1730 zu Exeter, gest. 12. Juli 1803 das. Englische Opern, Kirchenmusik, Klaviersonaten, ästhetische Schriften.

Thomas Linley (Vater), geb. 1732 zu Wells (Somerset), gest. 19. Nov. 1795 zu London. Englische Opern, Lieder.

John Broadwood, geb. 1732 zu Cockburnspath (Schottland), gest. 1812 zu London, Begründer der berühmten Pianofortefabrik (englische Mechanik).

Alexander Erskine Earl of Kelly (Lord Pittenweem), geb. 1. Sept. 1732 auf Kellie Castle, gest. 9. Okt. 1781 zu Brüssel, Schüler von J. Stamitz. Sinfonien, Triosonaten usw.

Edward Ayrton, geb. 1734 zu Ripon, gest. 22. Mai 1808 zu London. Services, Anthems.

Benjamin Cooke, geb. 1734 zu London, gest. 14. Sept. 1793 das. Glees, Kanons, Catches.

Garret C. W. Earl of Mornington (Vater Wellingtons), geb. 19. Juli 1735 zu Dangan (Irland), gest. 22. Mai 1781. Glees.

Jonathan Battishill, geb. 1738 zu London, gest. 10. Dez. 1801 das. Englische Opern, Anthems, Glees.

Philipp Hayes, geb. 1738 zu Oxford, gest. 19. März 1797 zu London, Herausgeber der Samml. »Harmonia Wiccamica«, Anthems.

Samuel Webbe (Vater), geb. 1740 zu London, gest. 25. Mai 1816 das., gefeierter Gleekomponist. Motetten.

Samuel Arnold, geb. 10. Aug. 1740 zu London, gest. 22. Okt. 1802 das. Herausgeber der »Cathedral-Music« (1790, 4 Bände, Fortsetzung der Boyceschen Sammlung). Opern, Oratorien.

Josef Corfe, geb. 1740 zu Salisbury, gest. 29. Juli 1820 das. Anthems, Services, Glees.

Michael Arne, geb. 1741 zu London, gest. 14. Jan. 1786 das. Opern.

Joah Bates, geb. 19. März 1741 zu Halifax, gest. 8. Juni 1799 zu London, Begründer der Concerts of antient music (1776).

Charles Dibdin, geb. 4. März 1745 zu Southampton, gest. 25. Juli 1814 zu London. Englische Singspiele, theoretische Schulbücher.

John Beckwith, geb. 25. Dez. 1750 zu Norwich, gest. 3. Juni 1809 das. Anthems, Glees, Lieder, Orgel- und Klavierwerke.

Edward Jones, geb. 1752 zu Henblas (Wales), gest. 18. April 1824 zu London. Schriften über die Barden, Volksliedersammlungen.

William Shield, geb. 1754 zu Smallwell (Durham), gest. 27. Jan. 1829 zu London. Singspiele, Pantomimen, Triosonaten, theoretische Schulbücher.

Thomas Busby, geb. im Dez. 1755 zu London, gest. 28. Mai 1838 das., Schriftsteller, Komponist, Herausgeber der Sammlung »The divine harmonist«.

Thomas Linley (Sohn), geb. im Mai 1756 zu Bath, gest. (ertrunken) 7. Aug. 1778 zu Grimsthorpe (Lincolnshire), Violinist und Komponist.

James Cervetto (Sohn, vgl. S. 320 Giac. Bassevi), geb. 1757 zu London, gest. 5. Febr. 1837, Cellist und Cellokomponist.

John Danby, geb. 1757, gest. 16. Mai 1798 zu London. Catches, Kanons, Glees, Gesangsschule.

Christian Ignatius Latrobe, geb. 14. Febr. 1758 zu Fulneck (Leeds), gest. 6. Mai 1836 zu Fairfield (Liverpool), Herausgeber der »Selection of sacred music« (1806—1826, 6 Bände).

Robert Mackintosh, gest. 1807 zu London, Komponist, Sammler und Herausgeber von schottischen Reels und Strathspeys (1783—1805).

Stephen Storace, geb. 1763 zu London, gest. 19. März 1796 das. Italienische Opern und englische Singspiele.

Michael Kelly (O'Kelly, Occhelli), geb. ca. 1764 zu Dublin. gest. 9. Okt. 1826 zu London. Englische Singspiele.

Thomas Attwood, geb. 23. Nov. 1765 zu London, gest. 24. März 1838 zu Chelsea. Singspiele, Anthems, Services.

Samuel Wesley, geb. 24. Febr. 1766 zu Bristol, gest. 11. Okt. 1837 zu London. Anthems, Orgel- und Klavierwerke.

Samuel Webbe (Sohn), geb. 1770 zu London, gest. 25. Nov. 1843 das. Psalmen, Glees, Duette, Solfeggien.

John Clarke-Whitefield, geb. 13. Dez. 1770 zu Cloucester, gest. 22. Febr. 1836 zu Holmer (Hereford). Services, Anthems, Glees, Lieder, ein Oratorium.

William Crotch, geb. 5. Juli 1775 zu Norwich, gest. 29. Dez. 1847 zu Taunton, 1779 als musikal. Wunderkind angestaunt. Anthems, Oratorien, Glees, Orgelkonzerte, theoretische Schriften.

[Sir] **George Smart**, geb. 10. Mai 1776 zu London, gest. 23. Febr. 1867 das., Begründer der Philharmonic Society (1813). Anthems, Glees.

William Ayrton, geb. 24. Febr. 1777 zu London, gest. 8. März 1858 das., Dirigent, Herausgeber der Musikzeitung »Harmonicon« (1823—1833).

William Knyvett, geb. 21. April 1779 zu London, gest. 17. Nov. 1856 das., angesehener Konzertsänger und Dirigent (Concerts of antient music 1831 bis 1839, Musikfeste zu Birmingham 1834—1842).

Robert Wornum, geb. 1780 zu London, gest. 1852 das., Pianofortebauer, Erfinder der Pianino-Mechanik.

John Field, geb. 26. Juli 1782 zu Dublin, gest. 11. Jan. 1837 zu Moskau, genialer Pianist und Klavierkomponist.

Thomas Simpson Cooke, geb. 1782 zu Dublin, gest. 26. Febr. 1848 zu London, Dirigent und Komponist. Bühnenmusik.

John Jane, Earl of Westmoreland, geb. 3. Febr. 1784 zu London, gest. 16. Okt. 1859 auf Apthorpe House. Italienische Opern, Kirchenmusik, Orchesterwerke.

George Onslow, geb. 27. Juli 1784 zu Clermont-Ferrand (engl. Abkunft), gest. 3. Okt. 1852 das. 34 Streichquintette, 36 Streichquartette, Klavier-Ensemblemusik, Sinfonien.

William Hawes, geb. 21. Juni 1785 zu London, gest. 18. Febr. 1846 das., Opern, Glees, Madrigale.

Thomas Adams, geb. 5. Sept. 1785 zu London, gest. 15. Sept. 1858, angesehener Organist und Komponist für Orgel.

Charles Edward Horn, geb. 21. Juni 1786 zu London, gest. 21. Okt. 1849 zu Boston. Englische Opern, Oratorien, Kantaten, Lieder.

[Sir] Henry Rowley Bishop, geb. 18. Nov. 1786 zu London, gest. 30. April 1855 das. 110 Opern, Singspiele, Ballette usw. Sammlung von Volksliedern.

John Fawcett, geb. 8. Dez. 1789 zu Wennington, gest. 26. Okt. 1867 zu Bolton le Moors. Kirchenmusik.

Cipriani Potter, geb. 2. Okt. 1792 zu London, gest. 26. Sept. 1871 das., auf Rat Beethovens Schüler von Em. Al. Förster in Wien. Orchesterwerke, Kammermusik, Klaviersonaten und -konzerte.

George Perry, geb. 1793 zu Norwich, gest. 4. März 1862 zu London. Oratorien, Instrumentalmusik.

Edward Hodges, geb. 20. Juli 1796 zu Bristol, gest. 1. Sept. 1867 zu Clifton, Organist und Kritiker. Services, Anthems.

Edward Holmes, geb. 1797 zu London, gest. 28. Aug. 1859 in Amerika, Kritiker. Biographie Mozarts (1845).

Henry Bertini jun., geb. 28. Okt. 1798 zu London, gest. 1. Okt. 1876 zu Meylan b. Grenoble, Schüler seines Bruders (Benoit Auguste B., geb. 1780 zu Lyon, Schüler Clementis), Pianist und Klavierkomponist. Etüden.

Samuel Sebastian Wesley jun. (Neffe), geb. 14. Aug. 1800 zu London, gest. 19. April 1876 zu Gloucester. Services, Anthems, Glees, Orgelstücke, Schriften über Kirchenmusik.

John Barnett, geb. 15. Juli 1802 zu Bedford, gest. 17. April 1890 zu Cheltenham. Opern, Songs.

John Ella, geb. 19. Dez. 1802 zu Thirsk (York), gest. 2. Okt. 1888 zu London, Violinist und Musikschriftsteller.

George Alexander Osborne, geb. 24. Sept. 1806 zu Limerick (Irland), gest. 16. Nov. 1893 zu London. Kammermusik, Klavierwerke, Orchesterwerke, 2 Opern.

Charles Spackmann Barker, geb. 10. Okt. 1806 zu Bath, gest. 26. Nov. 1879 zu Maidstone, berühmter Orgelbauer (der Erfinder des pneumatischen Hebels und der elektrischen Mechanik).

John Lodge Ellerton, geb. 11. Jan. 1807 zu Cheshire, gest. 3. Jan. 1873 zu London. Italienische, englische und deutsche Opern, Anthems, Glees, Orchesterwerke, Kammermusik.

Elias Parish-Alvars, geb. 28. Febr. 1808 zu West Teignmouth, gest. 25. Jan. 1849 zu Wien, Harfenvirtuose und -komponist.

Michael William Balfe, geb. 15. Mai 1808 zu Dublin, gest. 20. Okt. 1870 zu Rowney Abbey. Opern (»The Bohemian girl« 1843), Kantaten, Balladen, Gesangschule.

Henry Chorley, geb. 15. Dez. 1808 zu Blackley Hurst (Lancashire), gest. 16. Febr. 1872 zu London, Textdichter und Musikschriftsteller.

Jon Liptrot Hatton, geb. 12. Okt. 1809 zu Liverpool, gest. 20. Sept. 1886 zu Margate (Kent). Opern, Lieder.

William Chapell, geb. 20. Nov. 1809 zu London, gest. 20. Aug. 1888 das., Begründer der Musical Antiquarian Society (1840). Sammelwerk »Popular music of olden time«.

Thomas Molleson Mudie, geb. 30. Nov. 1809 zu Chelsea, gest. 24. Juli 1876 zu London. Instrumentalwerke.

Charles Kensington Salaman, geb. 3. März 1811 zu London, gest. 23 Juni 1901 das. Orchesterwerke, Chorsachen, Klaviermusik.

William H. Holmes, geb. 8. Jan. 1812 zu Sudbury (Derbyshire), gest. 23. April 1885 zu London. Orchester- und Kammermusik, eine Oper, Lieder.

John Hullah, geb. 27. Juni 1812 zu Worcester, gest. 21. Febr. 1884 zu London, Volksgesangspädagoge (Methode Wilhelm). Methodische Schriften.

Joseph Philipp Knight, geb. 26. Juli 1812 zu Bradford on Avon, gest. 1. Juni 1887 zu Great Yarmouth, populärer englischer Liederkomponist. Oratorium »Jephtas Tochter«.

George Alexander Macfarren, geb. 2. März 1813 zu London, gest. 31. Okt. 1887 das., Universitätsprofessor der Musik zu Cambridge und Direktor der Royal Academy of Music. Services, Orchesterwerke (Ouvertüren), Kammermusik, Gesänge.

Henry Smart, geb. 26. Okt. 1813 zu London. gest. 6. Juli 1870 das., Orgelvirtuos. Kantaten, Lieder, Duette, Chöre, Orgelstücke.

Edward James Loder, geb. 1813 zu Bath, gest. 5. April 1865 zu London. Opern und kleine Singsachen, Gesangschule.

Thomas Attwood Walmisley, geb. 21. Jan. 1814 zu London, gest. 17. Jan. 1856 zu Hastings, Universitätsprofessor der Musik zu Cambridge. Kirchenmusik.

Vincent Wallace, geb. 1. Juni 1814 zu Waterford (Irland), gest. 12. Okt. 1865 auf Schloß Bages (Südfrankreich). Opern (»The amber witch« 1861), Klavierwerke.

Alexander John Ellis, geb. 14. Juni 1814 zu Hoxton, gest. 28. Okt. 1890 zu London, bedeutender Akustiker.

[Sir] George Job Elvey, geb. 27. März 1816 zu Canterbury, gest. 9. Dez. 1893 zu Windlesham. Anthems, Hymns.

Henry Hugh Pearson (Pierson), geb. 12. April 1816 zu Oxford, gest. 28. Jan. 1873 zu Leipzig. Opern, Oratorien, Orchesterwerke, Lieder.

William Sterndale Bennett, geb. 13. April 1816 zu Sheffield, gest. 1. Febr. 1875 zu London. Orchesterwerke (Ouvertüren, Sinfonien), Chorwerke, Kammermusik, Lieder.

Edward Francis Rimbault, geb. 13. Juni 1816 zu London, gest. 26. Sept. 1876 das., Mitbegründer und Hauptherausgeber der Musical Antiquarian Society (1841ff.). Wenige eigene Kompositionen.

John Curwen, geb. 14. Nov. 1816 zu Heckmondwike, gest. 26. Mai 1880 zu Manchester, der Propagandist der von Miss Glover erfundenen Tonic-Solfa-Methode des Volksgesangsunterrichts. Lehrbücher, Zeitungen.

Thomas German Reed, geb. 27. Juni 1817 zu Bristol, gest. 21. Febr. 1888 zu St. Croix (Surrey). Kleine Bühnenstücke (Entertainments).

Brinley Richards, geb. 13. Nov. 1817 zu Carmarthen, gest. 1. Mai 1885 zu London. Klavier-Modekomponist.

Henry Charles Litolff, geb. 6. Febr. 1818 zu London, gest. 6. Aug. 1891 zu Paris, Pianist und Klavierkomponist (Konzerte), Opern.

Edward John Hopkins, geb. 30. Juni 1818 zu London, gest. 4. Febr. 1901 das., Organist, Schriftsteller über Orgelbau, Herausgeber älterer Musik.

[Sir] **George Grove**, geb. 13. Aug. 1820 zu London, gest. 28. Mai 1900 das., verdienter Musikschriftsteller. Dictionary of music (1879—1889, 4 Bde.).

Andrew Deakin, geb. 13. April 1822 zu Birmingham, gest. 21. Dez. 1903 das., Kritiker. Bibliographie der gedruckten englischen Literatur über Musik im 15.—18. Jahrhundert (1892).

Henry David Leslie, geb. 18. Juni 1822 zu London, gest. 4. Febr. 1896 das. Oratorien, Kirchenmusik, zwei Opern, Orchesterwerke.

Henry Wylde, geb. 1822 zu Bushey (Hertfordshire), gest. 13. März 1890 zu London. Ästhetische Schriften, Instrumental- und Vokalwerke.

William Smith Rockstro (Rockstraw), geb. 5. Jan. 1823 zu North Cheam (Surrey), gest. 2. Juli 1895 zu London. Theoretische Schulbücher, Musikgeschichte (1886), Biographische Arbeiten (Händel 1883), Instrumentalwerke, Chorwerke.

Edmund Thomas Chipp, geb. 25. Dez. 1823 zu London, gest. 17. Dez. 1886 zu Nizza, Organist und Orgelkomponist. Kirchenmusik, Oratorium »Hiob«.

James Coward, geb. 25. Jan. 1824 zu London, gest. 22. Jan. 1880 das. Anthems, Glees, Madrigale.

William Bexfield, geb. 27. April 1824 zu Norwich, gest. 28. Okt. 1853 zu London, Organist und Orgelkomponist. Anthems, Oratorium.

[Sir] Frederick Arthur Gore Ouseley, geb. 12. Aug. 1825 zu London, gest. 6. April 1889 zu Hereford, Universitätsprofessor der Musik zu Oxford. Services, Anthems, Oratorien, Instrumentalwerke, theoretische Schulbücher.

Robert Prescott Stewart, geb. 16. Dez. 1825 zu Dublin, gest. 24. März 1894 das. als Universitätsprofessor der Musik. Chorwerke.

William Thomas Best, geb. 13. Aug. 1826 zu Carlisle, gest. 10. Mai 1897 zu Liverpool, Organist und Orgelkomponist. Orgelschulwerke.

Walter Cecil Macfarren, geb. 28. Aug. 1826 zu London, gest. 2. Sept. 1905 das. Orchesterwerke, Kammermusik, Services, Klaviersachen.

Henry Hiles, geb. 31. Dez. 1826 zu Shrewsbury, gest. 20. Okt. 1904 zu London, Kritiker. Theoretische Schulbücher, Kirchenmusik.

[Sir] Herbert Stanley Oakeley, geb. 22. Juli 1830 zu Ealing, gest. 26. Okt. 1903 zu London, Universitätsprofessor der Musik zu Edinburg. Kirchenmusik, Chorlieder, Lieder.

Henry Charles Banister, geb. 13. Juni 1831 zu London, gest. 20. Mai 1897 das. Orchesterwerke, Kammermusik, theoretische Schulbücher.

William H. Cummings, geb. 22. Aug. 1831 zu Sidbury, gest. Aug. 1915 in London, Musikhistoriker, Leiter der Purcell-Gesamtausgabe, auch Komponist.

Joseph Bennett, geb. 29. Nov. 1831 zu Berkeley (Gloucestershire), gest. 12. Juni 1911 zu Burton b. Berkeley, angesehener Musikschriftsteller, Kritiker und Librettodichter.

Francis Edward Bache, geb. 14. Sept. 1833 zu Birmingham, gest. 24. Aug. 1858 das. Kammermusik gedruckt, Orchesterwerke, Opern Ms.

[Sir] William G. Cusins, geb. 14. Okt. 1833 zu London, gest. 31. Aug. 1893 zu Remonchamps (Ardennen). Oratorien, Orchesterwerke, Kammermusik.

Edward Thorne, geb. 9. Mai 1834 zu Cranbourne (Dorsetshire), angesehener Organist und Orgelkomponist. Kirchenmusik, Kammermusik.

George Mursell Garret, geb. 8. Juni 1834 zu Winchester, gest. 8. April 1897 zu Cambridge. Oratorien, Kirchenmusik.

Harold Thomas, geb. 8. Juli 1834 zu Cheltenham, gest. 29. Juli 1885 zu London. Klaviermusik, Opern.

Ebenezer Prout, geb. 1. März 1835 zu Oundle, gest. 5. Dez. 1909 zu London, Universitätsprofessor der Musik in Dublin. Kammermusik, Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Kirchenmusik, theoretische Lehrbücher.

Philip Armes, geb. 29. März 1836 zu Norwich, gest. 10. Febr. 1907 zu Durham, Organist. Oratorien, Kirchenmusik.

Alfred Robert Gaul, geb. 30. April 1837 zu Norwich, gest. 13. Sept. 1913. zu Edgbaston. Oratorien, Kantaten, Kirchenmusik.

John Francis Barnett, geb. 16. Okt. 1837 zu London. Chorwerke mit Orchester, Orchesterwerke, Kammermusik.

Alfred Holmes, geb. 9. Nov. 1837 zu London, gest. 4. März 1876 zu Paris, Violinist. Orchesterwerke (Sinfonien, Ouvertüren).

John Naylor, geb. 8. Juni 1838 zu Stanningley (Leeds), gest. 15. Mai 1897 auf der Reise nach Australien. Anthems, Services, Kantaten.

[Sir] Joseph Barnby, geb. 12. Aug. 1838 zu York, gest. 28. Jan. 1896 zu London. Kirchenmusik, Chorwerke, Orchesterstücke.

Alice Marie Meadows-White geb. Smith, geb. 19. Mai 1839, gest. 4. Dez. 1884 zu London. Orchesterwerke, Kammermusik, Kantaten.

Sidney Smith, geb. 14. Juli 1839 zu Dorchester, gest. 3. März 1889 zu London, Pianist und Klavierkomponist.

Henry Holmes, geb. 7. Nov. 1839 zu London, gest. 9. Dez. 1905 zu San Francisco, Violinist. Orchesterwerke, Kammermusik.

[Sir] **John Stainer**, geb. 4. Juni 1840 zu London, gest. 31. März 1901 zu Verona, Universitätsprofessor der Musik in Oxford, verdienter Musikhistoriker. Oratorien, Kirchenmusik.

[Sir] Walter Parrat, geb. 10. Febr. 1841 zu Huddersfield, Organist (Kgl. Hofkapellmeister) und Kirchenkomponist.

Joseph Parry, geb. 21 Mai 1841 zu Merthyr-Tydvil (Wales), gest. 17. Febr. 1903 zu Penarth (Cardiff), Universitätsprofessor der Musik in Aberystwith. Opern, Oratorien, Kantaten, Sammelwerk »Cambrian minstrelsie« (6 Bde.).

[Sir] **Arthur Sullivan**, geb. 13. Mai 1842 zu London, gest. 22. Nov. 1900 das. Orchesterwerke, Oratorien, Kantaten, Opern, Operetten.

Alfrd James Caldicott, geb. 26. Nov. 1842 zu Worcester, gest. 24. Okt. 1897 zu Gloucester, Dirigent, Lehrer und Komponist. Kinderlieder, Kantaten, Operetten.

Henry Gadsby, geb. 15. Dez. 1842 zu London, gest. 11. Nov. 1907 zu Putney. Kirchenmusik, Bühnenmusik, Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Kammermusik, Lieder.

Charles Maclean, geb. 27. März 1843 zu Cambridge, gest. 23. Juni 1916 in London. Orchesterwerke, Oratorium »Noah«, Kammermusik.

John South Shedlock, geb. 29. Sept. 1843 zu Reading, gest. 1915. Musikhistoriker.

Albert Lister Peace, geb. 26. Jan. 1844 zu Huddersfield, Orgelvirtuos. Kirchenmusik, 3 »Sonate da camera«, Orgelfantasien.

William Creser, geb. 9. Sept. 1844 zu York. Kirchenmusik, Oratorien, Kantaten, Orchesterwerke, Kammermusik, Orgelstücke.

Alfred Cellier, geb. 1. Dez. 1844 zu Hackney (London), gest. 28. Dez. 1891 das. Operetten, Orchestersachen.

[Sir] John Frederick Bridge, geb. 5. Dez. 1844 zu Oldbury (Worcester), Universitätsprofessor der Musik in London. Oratorien, Kantaten, Orchesterwerke, theoretische Schulbücher.

James C. Culwick, geb. 1845 zu West Bromwich, gest. 5. Okt. 1907 zu Dublin. Kirchenmusik, Kantaten, Kammermusik, Orgelsonaten, Schriften über Musik.

Francis Edward Gladstone, geb. 2. März 1845 zu Summertown (Oxford). Kirchenmusik, Kammermusik.

H. Ellis Wooldridge, geb. 28. März 1845 zu Winchester, verdienter Historiker (mittelalterliche Musik).

Thomas Wingham, geb. 5. Jan. 1846 zu London, gest. 24. März 1893 das. Orchesterwerke, Kirchenmusik.

Frederick Iliffe, geb. 21. Febr. 1847 zu Smeeton-Westerby (Leicester). Chorwerke, Orchesterwerke, Analysen von Bachs Wohltemperiertem Klavier (1896).

[Sir] **Alexander Mackenzie**, geb. 22. Aug. 1847 zu Edinburg, Direktor der Royal Academy of music in London. Opern (Colomba 1883), Chorwerke, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Chorlieder.

Francis William Davenport, geb. 1847 zu Wilderslowe (Derby). Orchesterwerke, Kammermusik, theoretische Schulbücher.

[Sir] **Hubert Hastings Parry**, geb. 27. Febr. 1848 zu London, gest. Nov. 1918 das. Direktor des Royal College of music. Oratorien, Orchesterwerke, Kammermusik, Schriften über Musik.

Horace Wadham Nicholl, geb. 17. März 1848 zu West Bromwich (Staffordshire), Organist in Neuyork, gewiegter Kontrapunktiker. Oratorien, Orchesterwerke, Kammermusik.

Charles Joseph Frost, geb. 20. Juni 1848 zu Westbury am Trym. Kirchenmusik, Oratorien, Orgelsonaten.

William Shakespeare, geb. 16. Juni 1849 zu Croydon (London), Schüler Bennetts und des Leipziger Konservatoriums (Reinecke). Orchesterwerke, Kammermusik.

Charles Hereford Lloyd, geb. 16. Okt. 1849 zu Thornbury. Kantaten für die Musikfeste.

Henry Coward, geb. 26. Nov. 1849 zu Liverpool. Chorwerke mit Orchester, Glees, Anthems.

Eaton Faning, geb. 20. Mai 1850 zu Helston (Cornwall), Schüler Bennetts. Chorwerke, Orchester- und Kammermusik.

Arthur Goring Thomas, geb. 21. Nov. 1851 zu Ratton (Sussex), gest. 20. März 1892 zu London. Opern (»Esmeralda« 1883), Chorwerke, Orchesterwerke.

Frederick Corder, geb. 26. Jan. 1852 zu London. Operetten, Schauspielmusiken, Chorwerke mit Orchester, Orchesterwerke, theoretische Schulwerke.

Frederick Hymen Cowen, geb. 29. Jan. 1852 zu Kingston (Jamaika). Opern (»Thorgrim« 1890), Operetten, Kantaten und Oratorien für die Musikfeste, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder.

Joseph Cox Bridge, geb. 16. Aug. 1853 zu Rochester. Oratorien, Kirchenmusik, kleine Gesangssachen, Klaviermusik.

Henry Davey, geb. 29. Nov. 1853 zu Brighton, Musikhistoriker.

John Frederick Rowbotham, geb. 18. April 1854 zu Edinburg, Historiker, Dichter und Komponist. Doppelchörige Messe.

Houston Stewart Chamberlain, geb. 9. Sept. 1855 zu Portsmouth, in Deutschland erzogen, vermählt mit Wagners Tochter Eva, geistvoller Schriftsteller (»Richard Wagner« 1896).

William Barclay Squire, geb. 18. Okt. 1855 zu London, Musikbibliothekar am British Museum, verdienter Historiker und Herausgeber.

Alan Gray, geb. 23. Dez. 1855 zu York. Kirchenmusik, Orchester- und Kammermusik, Klaviersachen.

Oliver A. King, geb. 1855 zu London. Chorwerke mit Orchester, Orchesterwerke.

Helen Hopekirk, geb. ca. 1855 bei Edinburg. Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder.

John Alexander Fuller-Maitland, geb. 7. April 1856 zu London, verdienter Musikschriftsteller und Herausgeber.

Frederick Cliffe, geb. 2. Mai 1857 zu Lowmoor b. Bradford, Pianist. Orchesterwerke, Gesangswerke mit Orchester.

[Sir] **Edward William Elgar**, geb. 2. Juni 1857 zu Broadheath (Worcester). Oratorien (Trilogie »The Apostles« 1903—1906), Orchesterwerke. Lieder.

Rosalinde Frances Ellicott, geb. 14. Nov. 1857 zu Cambridge. Chorwerke für die Musikfeste, Orchester- und Kammermusik, Lieder, Chorlieder.

Tobias Augustus Matthay, geb. 19. Febr. 1858 zu London, Schüler Bennetts, Pianist. Orchesterwerke, Kammermusik, Klavieranschlagslehre (»The act of touch« 1903).

Ethel Mary Smyth, geb. 23. April 1858 zu London, Schülerin Herzogenbergs. Orchesterwerke, Missa solemnis, Opern (»Strandrecht« 1906).

Algernon Ashton, geb. 9. Dez. 1859 zu Durham, in Leipzig und Frankfurt gebildet. Kammermusik, Orchesterwerke.

William Henry Hadow, geb. 27. Dez. 1859 zu Ebrington (Gloucester), Historiker, Herausgeber der Oxford-History of music (Bd. V von H.).

Robert Brydges Addison, geb. 1860 zu Dorchester (Oxford). Lieder, Orchesterwerke, Kirchenmusik.

James Edward German, geb. 17. Febr. 1862 zu Whitchurch (Shropshire). Opern, Operetten, Schauspielmusik, Orchesterwerke, Kammermusik.

Frederick Delius, geb. 29. Jan. 1863 zu Bradford (deutscher Abkunft). Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Opern.

Dora Estella Bright, geb. 16. Aug. 1863 zu Sheffield, Pianistin. Kammermusik, Klavierkompositionen.

Robert Orlando Morgan, geb. 16. März 1865 zu Manchester. Chorwerke mit Orchester. Kammermusik, Gesänge.

Stewart Macpherson, geb. 29. März 1865 zu Liverpool, Universitätsprofessor der Musik in London. Kirchenmusik, Orchesterwerke, Klaviermusik.

Alfred Edward Moffat, geb. 4. Dez. 1866 zu Edinburg. Komponist (Klaviersachen, Gesänge) und Herausgeber (schottische Lieder, Reels und Strathpeys).

William Edmondstoune Duncan, geb. 1866 zu Sale (Ceshire). Services, weltl. Chorwerke, Orchesterwerke, Kammermusik.

Frederick Lamond, geb. 28. Jan. 1868 zu Glasgow, Schüler von Hugo Heermann, Max Schwarz, Bülow und Liszt, bedeutender Pianist. Orchesterwerke, Kammermusik.

Hamish Mac Cunn, geb. 22. März 1868 zu Grennock, Schüler Parrys. Opern, Kantaten, Orchesterwerke, Lieder.

Granville Bantock, geb. 7. Aug. 1868 zu London, Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Chorlieder, Kammermusik.

Sidney Peine Waddington, geb. 23. Juli 1869 zu Lincoln. Kammermusik, Chorwerke mit Orchester, Klavierkonzert.

Henry Walford Davies, geb. 6. Sept. 1869 zu Oswestry, Schüler von Parry und Stanford. Chorwerke mit Orchester, Orchesterwerke, Kammermusik, Kirchenmusik, Lieder, Chorlieder.

John David Davis, geb. 22. Okt. 1869 zu Edgbaston, gebildet zu Frankfurt und Brüssel. Orchesterwerke, Kammermusik, Opern.

Arthur Hinton, geb. 20. Nov. 1869 zu Beckenham (Kent). Orchesterwerke, Kammermusik, Operetten.

Ernest Newman, geb. 30. Nov. 1869 zu Liverpool, angesehener Schriftsteller, Kritiker und Übersetzer.

Percy Pitt, geb. 4. Jan. 1870 zu London, in Leipzig und München gebildet. Orchesterwerke moderner Richtung, Gesänge mit Orchester.

Henry Joseph Wood, geb. 3. März 1870 zu London, Dirigent und Komponist. Kirchenmusik, Kantaten, Operetten, Gesangschule.

Charles Macpherson, geb. 10. Mai 1870 zu Edinburg. Orchesterwerke national schottischer Färbung, Kammermusik, Gesangswerke.

Ernest Walker, geb. 15. Juli 1870 zu Bombay, hedeutender Schriftsteller (»A History of Music in England« 1907). Orchesterwerke, Kammermusik, Gesangswerke.

Percy Carter Buck, geb. 25. März 1871 zu Westham (Essex). Kammermusik, Ouvertüre, Anthems, Klaviersachen u. a.

Clement Hugh Gilbert Harris, geb. 8. Juli 1871 zu Wimbledon, Pianist (Schüler von Clara Schumann), gefallen bei Pentepigadia 23. April 1897 als griechischer Freiwilliger in dem griechisch-türkischen Kriege. Sinfonische Dichtung »Paradise lost« (1905), Klavierkompositionen.

Frederick Austin, geb. 30. März 1872 zu London, Sänger (Baritonist). Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder.

Gustav von Holst, geb. 21. Sept. 1874 zu Cheltenham (London), Schüler Stanfords. Chorwerke, Opern (Ms.).

Ernest Austin, geb. 31. Dez. 1874 zu London. Klavierwerke, Kammermusik, Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, »Don Quixotes Liebesgesänge«.

Norman O'Neil, geb. 14. März 1875 zu Kensington (London). Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierwerke.

Donald Francis Tovey, geb. 17. Juli 1875 zu Eton, Schüler von Parrat, Higgs und Parry, Pianist. Kammermusikwerke, Klavierkonzert, Musik zu Maeterlincks »Aglavaine et Sélysette«.

Samuel Coleridge-Taylor, geb. 15. Aug. 1875 zu London, gest. 1. Sept. 1912 zu Thornton Heath, Sohn eines Negers und einer Engländerin. Orchesterwerke, Kammermusik, Chorwerke mit Orchester (»Hiawatha's wedding«), Klaviermusik, afrikanische Romanzen usw.

William Yeates Hurlstone, geb. 7. Jan. 1876 zu London, gest. 30. Mai 1906. Orchesterwerke, Kammermusik.

Edward Joseph Dent, geb. 16. Juli 1876 zu Ribstone (Yorkshire), verdienter Historiker (»Alessandro Scarlatti« 1905, »Mozart's Operas« 1913).

H. Balfour Gardiner, geb, 7. Nov. 1877 zu London, Schüler von J. Knorr in Frankfurt a. M. Orchesterwerke, Kammermusik.

Harry Farjeon, geb. 6. Mai 1878 zu New-Jersey (von englischen Eltern), in London gebildet. Kammermusik, Klaviersachen, Lieder, 2 Operetten.

Joseph Holbrooke, geb. 6. Juli 1878 zu Croydon. Sinfonische Dichtungen, Chorwerke mit Orchester.

Frank Bridge, geb. 26. Febr. 1879 in Brighton. Kammer- und Orchestermusik.

Hamilton Harty, geb. 4. Dez. 1879 zu Hillsborough (Irland). Orchesterwerke, Kammermusik, Violinkonzert, Gesänge mit Orchester.

Arnold Bax, geb. 8. Nov. 1883 in London. Orchesterwerke, Kammermusik.

Eugène Goossens, geb. 26. Mai 1893 in London. Orchesterwerke, Kammermusik.

§ 117. Amerikaner.

John Sullivan Dwight, geb. 17. Mai 1813 zu Boston, gest. 5. Sept. 1893 das., Herausgeber der ersten amerikanischen Musikzeitung (D.'s Journal of music 1852—1881)

William Henry Fry, geb. 10. Aug. 1813 zu Philadelphia, gest. 21. Sept. 1864 zu Santa Cruz, Kritiker. Opern, sinfon. Dichtunngen, Stabat mater usw.

Alexander Wheelock Thayer, geb. 22. Okt. 1817 zu South Natick (Boston), gest. 15. Juli 1897 zu Triest, widmete sein Leben der Biographie Beethovens (1. Bd. 1866; vgl. Literatur S. XXXIV).

Samuel P. Tuckermann, geb. 11. Febr. 1819 zu Boston, gest. 30. Juni 1890 zu Newport Rhode Island. Kirchenmusik.

Stephen Foster, geb. 4. Juli 1826 zu Pittsburg (Pennsylvanien), gest. 13. Jan. 1864 zu Newyork, populärer Liederkomponist.

James Cutler Dunn Parker, geb. 2. Juni 1828 zu Boston. Chorwerke mit Orchester, theoretische Schulwerke.

Horatio Richmond Palmer, geb. 26. April 1834 zu Sherburne (Newyork). Theoretische Schulbücher, Schulgesänge.

William Mathews, geb. 8. Mai 1837 zu London (New Hampshire), gest. 1912 in Chicago. Theoretische, ästhetische und historische Schriften.

Benjamin J. Lang, geb. 28. Dez. 1837 zu Salem (Mass.), gest. 3. April 1909 zu Boston, angesehener Dirigent das.

John Knowles Paine, geb. 9. Jan. 1839 zu Portland (Maine), gest. 25. April 1906 zu Cambridge (Mass.). Orgelwerke, Klavierwerke, auch Kirchenmusik, Orchesterwerke und Kammermusik.

Dudley Buck, geb. 10. März 1839 zu Hartford (Conn.), gest. 6. Okt. 1909 zu Brooklyn. Kirchenmusik, Orgelwerke, Kantaten, Orchesterwerke, Kammermusik.

Stephen Albert Emery, geb. 4. Okt. 1841 zu Paris (Maine), gest. 15. April 1891 zu Boston. Klaviersonaten, Streichquartette, theoretische Schulwerke.

John Comfort Fillmore, geb. 4. Febr. 1843 zu New London (Conn.), gest. 15. Aug. 1898 das., Historiker und ästhetischer Schriftsteller.

Otis Bardwell Boise, geb. 13. Aug. 1845 zu Ohio, gest. 16. Dez. 1912 zu Baltimore. Orchesterwerke, Kammermusik, Gesangssachen.

William Wallace Gilchrist, geb. 18. Jan. 1846 zu Jersey City (N.-J.). Komponist. Chorwerke.

Louis Charles Elson, geb. 17. April 1848 zu Boston, Kritiker und ästhetischer Schriftsteller.

Frederick Grant Gleason, geb. 17. Dez. 1848 zu Middletown (Conn.), gest. 6. Dez. 1903 zu Chicago. Opern, Orchester- und Kammermusik.

Clarence H. Eddy, geb. 30. Jan. 1851 zu Greenfield (Mass.). Organist und Orgelkomponist.

Arthur Foote, geb. 5. März 1853 zu Salem (Mass.). Orchesterwerke, Kammermusik, Chorballaden mit Orchester, Klaviersachen.

Percy Goetschius, geb. 30. Aug. 1853 zu Paterson (N.-Jersey), geschätzter Theorielehrer. Theoretische Schulbücher, Klavierstücke, Lieder.

Henry Edward Krehbiel, geb. 10. März 1854 zu Ann Arbor, angesehener Kritiker und ästhetischer Schriftsteller in Newyork.

George Chadwick, geb. 13. Nov. 1854 zu Lowell (Mass.), 1897 Direktor des New England Konservatoriums zu Boston. Orchesterwerke, Kammermusik, Chorwerke mit Orchester, Opern, Lieder, Klavier- und Orgelwerke.

William James Henderson, geb. 4. Dez. 1855 zu Newark (N.-J.), Kritiker und ästhetischer Schriftsteller in Newyork.

Arthur Bird, geb. 23. Juni 1856 zu Cambridge (Boston). Orchesterwerke (Karnevalszene), Kammermusik, eine Oper. Lebt in Berlin.

John Philip Sousa, geb. 6. Nov. 1856 zu Washington, bekannter Tanz- und Marschkomponist.

Edgar Kelley, geb. 14. April 1857 in Spata (Wisc.). Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester usw.

Harry Rowe Shelley, geb. 8. Juni 1858 zu New Haven (Conn.). Chorwerke, Orchesterwerke, Orgelwerke.

James G. Huneker, geb. 31. Jan. 1860 zu Philadelphia, gest. März 1921 zu Newyork; geistvoller Musikschriftsteller.

Edward Alexander Mac Dowell, geb. 18. Dez. 1861 zu Newyork, gest. 24. Jan. 1908 das. (geistig gestört). Wertvolle Klaviermusik, Orchesterwerke, Lieder.

William Dayas, geb. 12. Sept. 1863 zu Newyork, gest. 3. Mai 1909 zu Manchester. Instrumentalwerke.

Horatio Parker, geb. 15. Sept. 1863 zu Auburndale (Boston), gest. Febr. 1920. Professor der Musik a. d. Yale-Universität (New Haven). Chorwerke mit Orchester, Oper »Mona« (1911), Oratorium »Hora novissima«, Orchesterwerke, Kammermusik, Orgel- und Klaviermusik.

Clarence Lucas, geb. 19. Okt. 1866 zu Niagara, seit 1893 in London, Kritiker. Orchesterwerke, Opern, Oratorien, Klaviermusik, Lieder.

Frank L. Limbert, geb. 15. Nov. 1866 zu Newyork, seit 1874 in Deutschland. Orchesterwerke, Kammermusik, Gesangssachen.

William Edwin Häsche, geb. 11. April 1867 zu New Haven. Orchesterwerke, Chöre mit Orchester.

Amy Marcy Beach, geb. Cheney, geb. 5. Sept. 1867 zu Henniker (N. Hampshire). Orchesterwerke (»Gälische Sinfonie« 1896), Chorwerke mit Orchester, Kammermusik, Klaviersachen.

Margaret Ruthwen Lang, geb. 27. Nov. 1867 zu Boston, Komponistin. Ouvertüren, Gesänge mit Orchester, ein Streichquartett.

Charles Stanford Skilton, geb. 1868 zu Northampton (Mass.). Kammermusik, Orgel-, Orchesterwerke.

Frederick Shepherd Converse, geb. 5. Jan. 1871 zu Newton (Mass.). Orchesterwerke, Kammermusik, Gesangssachen, eine Oper.

Oskar Sonneck, geb. 6. Okt. 1873 zu Jersey (New Jersey), Musikbibliothekar der Kongreßbibliothek zu Washington. Historiker (über die Musik in Amerika, Operngeschichte).

Daniel Gregory Mason, geb. 20. Nov. 1873 zu Brookline (Mass.), Schriftsteller und Komponist (Klavier- und Kammermusik).

Henry K. Hadley, geb. 20. Sept. 1874 zu Somerville (Mass.). Kantaten, Orchesterwerke, Lieder, Klaviersachen, Opern.

John Alden Carpenter, geb. 28. Febr. 1876 zu Park Ridge (Chicago). Klavierwerke, Kammermusik, Sinfonie, Lieder.

Ernst H. Schelling, geb. 26. Juli 1876 zu Belvidere (N. J.). Sinfonische und Klavierwerke.

Blair Fairchild, geb. 23. Juni 1877 zu Belmot (Mass.). Kammermusik, Chorwerke.

David Stanley Smith, geb. 6. Juli 1877 zu Toledo (Ohio), Schüler von Hor. Parker. Orchesterwerke, Kammermusik, Anthems, Frauenchöre.

Otto Kinkeldey, geb. 27. Nov. 1878 zu Newyork, Historiker (16. Jahrh.).

Charles Wakefield Cadman, geb. 24. Dez. 1881 zu Johnstown (Pa.). Chorwerke, Opern.

John Powell, geb. 6. Sept. 1882 in Richmond (Va.). Klavierwerke, Kammermusik.

Carl G. Schluer, geb. 26. Okt. 1887 zu Vincennes (Ind.). Kammermusik, Klavierwerke, Lieder.

Earl Cranston Sharp, geb. 8. Nov. 1888 zu Salem (Ore.). Orchestersuite, Lieder.

§ 118. Russen und Polen.

Matthias Kamienski, geb. 13. Okt. 1734 zu Ödenburg (Ungarn), gest. 25. Jan. 1821 in Warschau. Polnische Opern, Kirchenmusik, Kantaten.

Dimitri Bortnjanski, geb. 1751 zu Goluchow (Tschernigow), gest. 7. Okt. 1825 zu Petersburg, Schüler Galuppis. Gediegene russische mehrstimmige Kirchenmusik a cappella, 5 italienische und 2 französische Opern, Kammermusik.

Joseph Kozłowski, geb. 1757 zu Warschau, gest. 11. Febr. 1831 zu Petersburg. Schauspielmusiken, Kirchenmusik, Polonäsen.

Peter Turtschaninow, geb. 20. Nov. 1779, gest. 4. März 1856 zu Petersburg, Kirchenmusik.

Kasimir Kurpinski, geb. 6. März 1785 zu Luschwitz (Posen), gest. 18. Sept. 1857 zu Warschau. Polnische Opern und Ballette, Orchesterwerke, Kirchenmusik, theoretische Schriften.

Karl Joseph Lipinski, geb. 1790 zu Radzyn (Polen), gest. 16. Dez. 1861 zu Orlow bei Lemberg, Violinist und Violinkomponist. Eine polnische Oper, Sammlung galizischer Volksmelodien.

Franz Mirecki, geb. 1. April 1791 zu Krakau, gest. 29. Mai 1862 das. Polnische Opern (seit 1822), Kammermusik, Klavierwerke.

Alexei Werstowsky, geb. 2. März 1799 bei Tambow, gest. 17. Nov. 1862 zu Moskau. Russische Opern, Vaudevilles, Operetten usw., auch Kirchenmusik.

Joseph Nowakowski, geb. 1800 bei Radomsk (Polen), gest. 1865 zu Warschau. Kammermusik, Klavierwerke, Lieder.

Michail Glinka, geb. 2. Juni 1804 zu Nowospaskoje (Smolensk), gest. 15. Febr. 1857 zu Berlin (a. d. Reise). Russische Opern (»Das Leben für den Zaren« 1836), Orchesterwerke, Kammermusik, Kantaten usw.

Ignaz Felix Dobrzynski, geb. 25. Febr. 1807 zu Romanow (Wolhynien), gest. 9. Okt. 1867 zu Warschau. Polnische Oper »Die Flibustier« 1861, Bühnenmusik, Orchesterwerke, Kammermusik.

Alexander Dargomyschski, geb. 14. Febr. 1813 im Gouv. Tula, gest. 17. Jan. 1869 zu Petersburg. Russische Opern, Orchesterwerke.

Stanislaus Moniuszko, geb. 5. Mai 1819 zu Ubil (Minsk), gest. 4. Juni 1872 zu Warschau. Deutsche und polnische Opern, Bühnenmusiken, Chorwerke, Orchesterwerke, viele polnische Lieder.

Alexander Serow, geb. 23. Jan. 1820 zu Petersburg, gest. 1. Febr. 1871 das. Russische Opern (»Rogneda« 1866), Orchesterstücke, kirchliche Gesänge.

Wladimir Kaschperow, geb. 1827 zu Simbirsk, gest. 8. Juli 1894 bei Moschaisk. Italienische und russische Opern, Lieder.

Anton Rubinstein, geb. 28. Nov. 1829 zu Wechwotynez (Balta), gest. 20. Nov. 1894 zu Peterhof, Pianist, Begründer des Petersburger Konservatoriums (1862). Klaviermusik, Kammermusik, Orchesterwerke, deutsche und russische Opern, Lieder.

Romuald Zientarski, geb. 1831 im Gouv. Plozk, gest. 1874 zu Warschau. Orgelwerke, Orchesterwerke, Oratorien, theoretische Schriften.

Peter Sokalski, geb. 26. Sept. 1832 zu Charkow, gest. 11. April 1887 zu Odessa, Historiker (russische Volkslieder).

Alexander Borodin, geb. 12. Nov. 1834 zu Petersburg, gest. 27. Febr. 1887 das. Orchesterwerke, Kammermusik, Oper »Fürst Igor«.

Cäsar Cui, geb. 18. Jan. 1835 zu Wilna, gest. Sept. 1918 das. Russische Opern, Orchestersuiten, Lieder.

Modest Mussorgsky, geb. 28. März 1835 zu Karew (Pskow), gest. 28. März 1881 zu Petersburg. Opern (»Boris Godunow« 1874), hochgeschätzte Lieder.

Nikolaus Rubinstein, geb. 2. Juni 1835 zu Moskau, gest. 23. Aug. 1881 zu Paris (a. d. Reise), Pianist und geschätzter Lehrer, Begründer des Moskauer Konservatoriums (1866).

Henri Wieniawski, geb. 10. Juli 1835 zu Lublin, gest. 12. April 1880 zu Moskau, Violinist und Violinkomponist.

Mily Balakirew, geb. 2. Jan. 1837 zu Nischny Nowgorod, gest. 28. Mai 1910 zu Petersburg. Orchesterwerke, Klaviersachen, Sammlung russischer Volkslieder (1866).

Joseph Wieniawski, geb. 23. Mai 1837 zu Lublin, gest. 11. Nov. 1912 zu Brüssel, Pianist und Klavierkomponist.

Ladislaus Zelenski, geb. 6. Juli 1837 zu Gorokowizy, gest. Febr. 1921 zu Krakau. Polnische Opern, Kammermusik, Orchesterwerke, Kirchenmusik, Orgel- und Klaviermusik, Lieder, theoretische Schulbücher.

Karl Davidow, geb. 17. März 1838 zu Goldingen (Kurland), gest. 25. Febr. 1889 zu Moskau, Violoncellist und Komponist für Violoncell. Orchesterwerke, Kammermusik.

Eduard Naprawnik, geb. 24. Aug. 1839 zu Bejst (Böhmen), seit 1861 in Petersburg. Russ. Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Chöre, Lieder.

Michael von Asantschewsky, geb. 1839 zu Moskau, gest. 24. Jan. 1881 das., 1871—1876 Direktor des Petersburger Konservatoriums. Wenige Kompositionen.

Peter Tschaïkowsky, geb. 7. Mai 1840 zu Wotkinsk, gest. 6. Nov. 1893 zu Petersburg. Orchesterwerke, Kammermusik, Klaviermusik, Gesänge mit Orchester, Lieder, russische Opern und Ballette.

Paul Blaramberg, geb. 26. Sept. 1841 zu Orenburg. Orchesterwerke (sinfonische Dichtungen), Opern, Chorwerke mit Orchester.

Alexander Famintzin, geb. 5. Nov. 1841 zu Kaluga, gest. 6. Juli 1896 zu Ligowo (Petersburg), Musikschriftsteller. Zwei Opern, Instrumentalwerke, Sammlung russischer Volkslieder.

Nikolai Lissenko, geb. 22. März 1842 zu Grinjki bei Krementschug, gest. 11. Nov. 1912 in Kiew. Sammlung kleinrussischer Volkslieder, Opern, Chorwerke.

Nikolai Rimsky-Korssakow, geb. 18. März 1844 zu Tichwin, gest. 21. Juni 1908 zu Petersburg. Opern, Orchesterwerke (sinfonische Dichtungen), Gesänge mit Orchester, Lieder, russische Volkslieder.

Alexander Polinski, geb. 4. Juni 1845 zu Wlostow (Radom), gest. 13. Aug. 1916 in Warschau, Historiker (polnische Musik).

Sigismund Noskowski, geb. 2. Mai 1846 zu Warschau, gest. 24. Juli 1909 das. Orchesterwerke, polnische Opern, Gesänge mit Orchester, Lieder, Kammermusik, theoretische Schulbücher.

Nikolai Solowjew, gest. 9. Mai 1846 zu Petrosadowsk. Russische Opern, Orchesterwerke, Gesänge, Klaviersachen. Lebt in Petersburg.

Julius von Melgunow, geb. 11. Sept. 1846 zu Wetluga (Kostroma), gest. 31. März 1893 zu Moskau. Sammlung russischer Volkslieder.

Stepan Smolenski, geb. 1848 zu Kasan, gest. 6. Aug. 1909 das., Historiker (altrussischer Kirchengesang).

Alexander Tanéjew, geb. 17. Jan. 1850 zu Petersburg, gest. 1918(?). Orchesterwerke, Kammermusik.

Anatol Ljadow, geb. 12. Mai 1855 zu Petersburg, gest. 28. Aug. 1914 zu Nowgorod. Klaviermusik, Orchestersachen, Chöre mit Orchester.

Sergei Tanéjew, geb. 25. Nov. 1856 im Gouv. Wladimir, gest. Juli 1915 zu Moskau. Orchesterwerke, Kammermusik, Opern-Trilogie »Oresteia« (1895), Chöre, Lieder.

Nikolai Klenowski, geb. 1857 in Odessa. Ballette, Bühnenmusiken, Orchesterwerke, Gesänge mit Orchester, grusinische Liturgie.

Boleslaus Domaniewski, geb. 1857 zu Gronówek (russ. Polen), bedeutender Klavierpädagoge.

Alexander Iljinski, geb. 24. Jan. 1859 zu Zarskoje Sselo. Orchesterwerke, Kammermusik.

Nikolai Sokolow, geb. 26. März 1859 zu Petersburg. Kammermusik, Orchesterwerke, Bühnenmusik, »Harmonielehre«.

Heinrich Pachulski, geb. 16. Okt. 1859 zu Lasa. Klavierwerke und Kammermusik.

Michail Ippolitow-Iwanow, geb. 19. Nov. 1859 zu Gatschina, seit 1909 Direktor des Konservatoriums zu Moskau. Orchesterwerke, Kammermusik, Frauenchöre, Opern.

Sergei Ljapunow, geb. 30. Nov. 1859 zu Jaroslaw. Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder.

Ignaz Paderewski, geb. 18. Nov. 1860 zu Kurilowka (Podolsk), Pianist und Klavierkomponist. Orchesterwerke Oper »Manru« (1901).

Anton Arensky, geb. 30. Juni 1861 zu Nowgorod, gest. 25. Febr. 1906 zu Tarioki (Finnland). Opern, Sinfonien, Kammermusik.

Mieczyslaw Sołtys, geb. 7. Febr. 1863 zu Lemberg. Polnische Opern, Orchesterwerke, Oratorium usw.

Alexander Siloti, geb. 10. Okt. 1863 bei Charkow, Pianist.

Alexander Gretschaninow, geb. 25. Okt. 1864 zu Moskau. Lieder, Kammermusik, Orchesterwerke, Opern.

Alexander Glasunow, geb. 10. Aug. 1865 zu Petersburg, gest. Nov. 1920 das., seit 1909 Direktor des Konservatoriums. Orchesterwerke, Ballette, Kammermusik, Lieder.

Wassili Kalinnikow, geb. 13. Jan. 1866 zu Woina (Orlow), gest. 11. Jan. 1901 zu Jalta. Orchesterwerke, Kantate »Johannes Damascenus«.

Wladimir Rebikow, geb. 1. Juni 1866 zu Krasnojarsk (Sibirien). Pseudooriginale, gekünstelte Stimmungsmache in der Art Debussys und Schönbergs mit willkürlich beschränkten Mitteln (6 Ton-Skala). Klavierstücke, Lieder, Melomimik.

Alexander Schäfer, geb. 11. Sept. 1866 zu Petersburg. Orchesterwerke, Kammermusik, Opern, Ballette, Klavierwerke.

Franciszek Brzezinski, geb. 6. Nov. 1867 in Warschau. Ausgezeichnete Klavierwerke.

Henryk Melcer, geb. 21. Sept. 1869 zu Kalisch (Polen), gefallen Okt. 1915 in Galizien, Pianist und Lehrer. Klavierkonzerte, Kammermusik, Gesangswerke.

Heinrich Opienski, geb. 13. Jan. 1870 zu Krakau. Orchesterwerke, Bühnenmusik, Violinstücke, Lieder.

Sigismund Stojowski, geb. 14. Mai 1870 zu Strelzy (Gouv. Kelcz). Orchesterwerke, Kammermusik.

Emil Młynarski, geb. 18. Juli 1870 zu Kibarty (Gouv. Suwalki), Violinist und Violinkomponist.

Arseni Koreschtschenko, geb. 18. Dez. 1870 zu Moskau. Opern, Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Kammermusik, Klaviersachen.

Alexander Skrjabin, geb. 10. Jan. 1872 zu Moskau, gest. Anfang Mai 1915 das., Pianist und Klavierkomponist, auch Orchesterwerke.

Paul Juon, geb. 8. März 1872 zu Moskau. Kammermusik, Orchesterwerke, Klavierstücke, »Harmonielehre« 1901 (deutsch). Lebt in Berlin.

Sergei Wassilenko, geb. 1872 zu Moskau. Chorwerke mit Orchester, Orchesterwerke.

Sergei Rachmaninow, geb. 2. April 1873 im Gouv. Nowgorod. Oper »Aleko«, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder.

Reinhold Glière, geb. 11. Jan. 1875 zu Kiew. Kammermusikwerke.

Theodor Akimenko, geb. 8. Febr. 1876 zu Charkow. Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Klaviersachen.

Felix Nowowiejski, geb. 7. Febr. 1877 in Wartenburg. Oratorien, Sinfonien, Oper.

Nikolaus Medtner, geb. 24. Dez. 1879 zu Moskau. Pianist und Komponist (Orchesterwerke, Kammermusik).

Adolf Chybiński, geb. 29. März 1880 zu Krakau. Historiker (16. Jahrh.).

Jgor Stravinsky, geb. 23. Mai 1882 in Petersburg. Kammermusik, Orchester- und Bühnenwerke.

Zdislaw Jachimecki, geb. 7. Juli 1882 zu Lemberg, Historiker. Liederkomponist.

Karol Szymanowski, geb. 1883 zu Timoschowka. Klavierwerke.

Ludomir von Rózycki, geb. 1883 zu Warschau. Polnische Oper »Boleslaw« (1909), sinfonische Dichtungen, Kammermusik, Klaviersachen, Lieder.

Leo Ornstein, geb. 11. Dez. 1895 zu Krementschnik; lebt in Amerika. Kammermusik und Orchesterwerke extremer Richtung.

§ 119. National-Tschechen und -Magyaren.

Andreas Bartay, geb. 1798 zu Széplak (Ungarn), gest. 4. Okt. 1856 zu Mainz. Ungarische Opern, Ballette, Chorwerke.

Franz Schkraup, geb. 3. Juni 1801 zu Wositz bei Pardubitz, gest. 7. Febr. 1862 zu Rotterdam. Tschechische Opern und Lieder, Orchesterwerke.

Franz Erkel, geb. 7. Nov. 1810 zu Gyula (Békés), gest. 15. Juni 1893 zu Pest. Ungarische Opern, Lieder.

Johann Nepomuk Schkraup, geb. 15. Sept. 1811 zu Wositz, gest. 5. Mai 1892 zu Prag. Kirchenmusik.

Michael Brandt (genannt Mosonyi), geb. 4. Sept. 1814 zu Wieselburg, gest. 31. Okt. 1870 zu Pest. Ungarische Opern, Orchesterwerke, Klaviersachen.

Watroslaw Lissinsky, geb. 8. Juli 1819 zu Agram, gest. 31. Mai 1854 das. Kroatische Opern (»Liubav i zloba« 1846).

Franz Doppler, geb. 16. Okt. 1821 zu Lemberg, gest. 27. Juli 1883 zu Baden (Wien). Ungarische Opern für Pest, auch eine deutsche für Wien, Ballette, Orchesterwerke.

Joseph Nesvadba, geb. 19. Jan. 1824 zu Vysker (Böhmen), gest. 20. Mai 1876 zu Darmstadt. Böhmische Lieder und Chorlieder.

Friedrich Smetana, geb. 2. März 1824 zu Leitomischl (Böhmen), gest. 12. Mai 1884 zu Prag (geistig gestört). Tschechische Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierstücke.

Karl Doppler, geb. 12. Sept. 1825 zu Lemberg, gest. 10. März 1900 zu Stuttgart. Ungarische Opern für Pest.

Ede Bartay, geb. 6. Okt. 1825, gest. 31. Aug. 1901 als Direktor des Nationalkonservatoriums zu Pest. Orchesterwerke.

Karl Hubay (Huber), geb. 1. Juli 1828 zu Varjas (Ungarn), gest. 20. Dez. 1885 zu Pest, Violinist. Ungarische Opern.

Franz Skuherský, geb. 31. Juli 1830 zu Opočno (Böhmen), gest. 19. Aug. 1892 zu Budweis. Kammermusik, tschechische Opern, Messen, theoretische Schulbücher.

Wenzel Theodor Bradský, geb. 17. Jan. 1833 zu Rakonitz, gest. 10. Aug. 1881 das. Deutsche und tschechische Opern und Lieder.

Joseph Rozkosny, geb. 22. Sept. 1833 zu Prag. Tschechische Opern, Messen, Lieder, Instrumentalwerke.

Wilhelm Blodek, geb. 3. Okt. 1834 zu Prag, gest. 1. Mai 1874 das. Tschechische Opern, Instrumentalwerke, Männerchöre.

Giovanni von Zaytz, geb. 25. April 1837 zu Fiume, gest. 17. Dez. 1914 zu Agram. Kroatische Opern (seit 1876), deutsche Operetten, Kirchenmusik, Oratorium, Lieder, Chöre.

Karl Bendl, geb. 16. April 1838 zu Prag, gest. 16. Sept. 1897 das. Tschechische Opern, Chorwerke, Ballette.

Anton Dvořák, geb. 8. Sept. 1841 zu Mühlhausen bei Kralup (Böhmen), gest. 1. Mai 1904 zu Prag. Tschechische Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Kirchenmusik.

Adalbert Hřimalý, geb. 30. Juli 1842 zu Pilsen, gest. 17. Juni 1908 zu Wien. Tschechische Opern.

Etmund von Mihalovich, geb. 13. Sept. 1842 zu Fericsancze (Slavonien), Direktor der Landesmusikakademie in Pest. Ungarische Opern (»Hagbarth und Signe« 1882), Orchesterwerke.

Joseph Nešvera, geb. 24. Okt. 1842 zu Proskoles (Böhmen), gest. 12. April 1914 zu Olmütz. Tschechische Opern, Kirchenmusik, Instrumentalwerke.

Karl Schebor, geb. 13. Aug. 1843 zu Brandeis (Böhmen), gest. 17. Mai 1903 zu Prag. Tschechische Opern, Kammermusik, Lieder.

Géza Graf Zichy, geb. 23. Juli 1849 zu Sztara, (einarmiger) Pianist. Ungarische Opern (»Alar« 1896), Chorwerke usw.

Zdenko Fibich, geb. 21. Dez. 1850 zu Wscheborschitz (Böhmen), gest. 15. Okt. 1900 zu Prag. Tschechische Opern (Trilogie »Hippodamia« 1890—1891), Orchesterwerke, Kammermusik.

Otokar Ševčik, geb. 22. März 1852 zu Horazdowitz (Böhmen), Violinist und Violinpädagoge (Große Schule der Technik).

Heinrich von Káan-Albést, geb. 29. April 1852 zu Tarnopol (Galizien), 1907 Direktor des Prager Konservatoriums. Tschechische Opern, Ballette, Orchesterwerke, Kammermusik.

Leoš Janáček, geb. 3. Juli 1854 zu Hukvaldy, Prof. in Brünn. Tschechische Opern.

Jenö Hubay (Eugen Huber), geb. 15. Sept. 1858 zu Pest, Violinist und Violinkomponist (»Szenen a. d. Czárda«), ungarische Opern.

Josef Bohuslav Förster, geb. 30. Sept. 1859 in Prag. Kammermusik, Chor- und Orchesterwerke, Opern.

Vàsa Suk, geb. im Nov. 1861 zu Kladno (Böhmen). Tschechische Oper »Der Waldkönig« (1900), Orchesterwerke.

Karl Kovařovic, geb. 9. Dez. 1862 zu Prag, gest. Dez. 1920 das. Tschechische Opern, Ballette, Lieder, Chorlieder.

Karl Navrátil, geb. 24. April 1867 zu Prag. Sinfonische Dichtungen, Kammermusik.

Vitězslav Novák, geb. 5. Dez. 1870 zu Kamenitz (Böhmen). Kammermusik, Orchesterwerke.

Desiderius Demenyi, geb. 1871 zu Budapest. Kirchenwerke, Orchestermusik.

Joseph Suk, geb. 4. Jan. 1874 zu Křečovic (Schwiegersohn Dvořáks). Tschechische Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Chöre.

Mieczyslaw Karłowicz, geb. 11. Dez. 1876 zu Wiszniewo (Lithauen), gest. 10. Febr. 1909 zu Zakopane. Orchesterwerke, Klaviermusik.

Ernst v. Dohnányi, geb. 27. Juli 1877 zu Preßburg. Orchesterwerke, Kammermusik, Bühnenwerke.

Ottokar Ostrčil, geb. 25. Febr. 1879 in Smichow. Kammermusik, Orchesterwerke, Opern.

Rudolf Vohánka, geb. 28. Dez. 1880 in Vinariče. Kammermusik, Lieder, Chöre, Oratorium.

Béla Bartók, geb. 25. März 1881 zu Nagy Szent Miklós, hervorragender Folklorist, Führer der jungnationalen ungar. Musik. Klavierwerke, Kammermusik, Orchesterwerke, Dramatisches.

Rudolf Karel, geb. 1881. Orchesterwerke, Kammer- und Klaviermusik.

Jaroslav Křička, geb. 1882. Klavierstücke, Liederzyklen, Sinfonisches, Opern.

Emil Abrányi, geb. 22. Sept. 1882 in Budapest, Direktor der Budapester Nationaloper. Opern.

Alois Hába, geb. 21. Juni 1893 in Wisowitz (Mähren). Extreme Klavier- und Kammermusik.

Georg Széll, geb. 7. Juni 1897 in Budapest. Kammermusik, Orchesterwerke.

§ 120. Skandinavier und Finnländer.

Olof Ahlström, geb. 14. Aug. 1756, gest. 11. Aug. 1835 zu Stockholm. Liedersammlungen, Klaviersammlungen.

Klaus Schall, geb. 28. April 1757 zu Kopenhagen, gest. 10. Aug. 1835 zu Kongens Lyngby, Violinist, ca. 30 Ballette, Violinkompositionen.

Christoph Ernst Friedrich Weyse, geb. 5. März 1774 zu Altona, gest. 8. Okt. 1842 zu Kopenhagen. Dänische Opern, Orchesterwerke, Klaviersonaten.

Bernhard Henrik Crusell, geb. 15. Okt. 1775 zu Nystadt (Finnland), gest. 28. Juli 1838 zu Stockholm. Klarinettist und Klarinettenkomponist.

Erik Gustaf Geijer, geb. 12. Jan. 1783 zu Ransätter (Wermland), gest. 23. April 1847 zu Stockholm. Sammlung schwedischer Volkslieder, Instrumentalwerke.

Waldemar Thrane, geb. 1790 zu Christiania, gest. 1828 das. Orchesterwerke, Gesangssachen.

Franz Berwald, geb. 23. Juli 1796 zu Stockholm, gest. 3. April 1868 das. Instrumentalwerke, Oper »Estrella« (1862).

Adolf Fredrik Lindblad, geb. 1. Febr. 1801 zu Skenninge, gest. 23. Aug. 1878 zu Löfvingsborg bei Linköping, bedeutender Liederkomponist, Lehrer von Jenny Lind.

Andreas Peter Berggreen, geb. 2. März 1801 zu Kopenhagen, gest. 9. Nov. 1880 das., Lehrer Gades. Klaviersachen, Lieder, Oper, Sammlung von Volksliedern.

Johann Peter Emil Hartmann sen., geb. 14. Mai 1805 zu Kopenhagen (Enkel von Joh. Ernst Hartmann, s. S. 278), gest. 10. März 1900 das. Dänische Opern, Ballette, Schauspielmusiken, Instrumentalwerke, Lieder.

Johan Niklas Ahlström, geb. 5. Juni 1805 zu Wisby, gest. 14. Mai 1857 zu Stockholm. Opern, Lieder.

Hans Matthison-Hansen, geb. 6. Febr. 1807 zu Flensburg, gest. 7. Jan. 1890 zu Rœskilde, Organist. Kirchenmusik, Orgelwerke, Oratorium.

Ole Bull, geb. 5. Febr. 1810 zu Bergen, gest. 17. Aug. 1880 das., Violinist und Violinkomponist.

Ludwig Mathias Lindemann, geb. 1812, gest. 23. Mai 1887 zu Christiania, Liederkomponist. Herausgeber norwegischer »Fjeldmelodier«.

Halfdan Kjerulf, geb. 15. Sept. 1815 zu Christiania, gest. 11. Aug. 1868 zu Bad Grafsee. Lieder, Chorlieder.

Siegfried Saloman, geb. 2. Okt. 1816 zu Tondern, gest. 22. Juli 1899 zu Stockholm. Opern, Orchesterwerke, Violinstücke, Lieder.

Niels Wilh. Gade, geb. 22. Febr. 1817 zu Kopenhagen, gest. 21. Dez. 1890 das. Sinfonien, Ouvertüren, Chorwerke mit Orchester, Kammermusik.

Gunnar Wennerberg, geb. 2. Okt. 1817 zu Lidköping, gest. 22. Aug. 1901 auf Schloß Leckö. Vokalkompositionen.

Johan Gotfred Conradi, geb. 1820 zu Tönsberg (Christiania), gest. 28. Nov. 1896 zu Christiania. Schauspielmusiken, Lieder, Chöre.

Oskar Byström, geb. 13. Okt. 1821 zu Stockholm, gest. 22. Juli 1909 das. Historiker (alte Kirchenmusik in Schweden). Kammermusik, Instrumentalwerke.

Ivar Hallström, geb. 5. Juni 1826 zu Stockholm, gest. 10. April 1901 das. Schwedische Opern, auch Operetten und Ballette, Kantaten, Lieder, Klaviermusik.

Albert Rubensohn, geb. 20. Sept. 1826 zu Stockholm, gest. 1901 das. Bühnenmusiken, Orchesterwerke, Streichquartett, Chöre, Lieder.

Erik Siboni, geb. 26. Aug. 1828 zu Kopenhagen, gest. 22. Febr. 1892 das. Orchesterwerke, Kammermusik.

Peter Arnold Heise, geb. 11. Febr. 1830 zu Kopenhagen, gest. 12. Sept. 1879 zu Stokkerup. Lieder, Opern, Chorwerke.

Ludwig Normann, geb. 28. Aug. 1831 zu Stockholm, gest. 28. März 1885 das. (der erste Gatte von Wilma Neruda). Kammermusik.

August Johan Södermann, geb. 17. Juli 1832 zu Stockholm, gest. 10. Febr. 1876 das. Chorlieder, Lieder, Instrumentalwerke, Opern.

Gottfred Matthison-Hansen, geb. 1. Nov. 1832 zu Rœskilde, gest. 14. Okt. 1909 zu Kopenhagen als Direktor des Konservatoriums. Orchesterwerke, Kammermusik.

August Winding, geb. 24. März 1835 zu Taars (Laaland), gest. 16. Juni 1899 zu Kopenhagen, Pianist. Klavierwerke, Kammermusik, Orchesterwerke.

Emil Hartmann jun., geb. 21. Febr. 1836 zu Kopenhagen, gest. 18. Juli 1898 das. Orchesterwerke, französische Opern für Paris, Kammermusik, Klaviersachen, Lieder.

Jörgen Malling, geb. 1836 zu Kopenhagen, gest. 14. Juli 1907 das. Klaviermusik, Gesänge, Opern.

Christian Barnekow, geb. 28. Juli 1837 zu St. Sauveur (Pyrenäen) von dänischen Eltern, gest. 20. März 1913 in Kopenhagen, erzogen in Kopenhagen. Chorlieder, Lieder, Kammermusik.

Otto Winter-Hjelm, geb. 8. Okt. 1837 zu Christiania. Klaviersachen, Lieder, Chorlieder, Orchesterwerke, Klavierstücke, Orgelschule, norwegische »Fjeldmelodier«.

Viggo Sanne, geb. 10. Aug. 1840 zu Christiania, gest. 22. Juli 1896 zu Kopenhagen, Gesangspädagoge. Lieder (»Kinderlieder«).

Johan Severin Svendsen, geb. 30. Sept. 1840 zu Christiania, gest. 14. Juni 1911 als Hofkapellmeister zu Kopenhagen, Violinist, Orchesterwerke, Kammermusik.

Johan Lindegren, geb. 7. Jan. 1842 zu Ullared (Schweden), gest. 8. Juni 1908 zu Stockholm, geschätzter Lehrer. Kammermusik, »Zeitschrift für Kirchenmusik« 1881—1882, »Choralbuch«. .

Edmund Neupert, geb. 1. April 1842 zu Christiania, gest. 22. Juni 1888 zu Neuyork, Pianist und Klavierkomponist. Klavierwerke.

Richard Nordraak, geb. 12. Juni 1842 zu Christiania, gest. 20. März 1866 zu Berlin. Bühnenmusiken, Lieder, Klaviersachen nordischer Färbung.

Asger Hamerik, geb. 8. April 1843 zu Kopenhagen. Französische Opern für Paris. Sinfonien, Chorwerke mit Orchester.

Edvard Grieg, geb. 15. Juni 1843 zu Bergen (Norwegen), gest. 4. Sept. 1907 das., Kammermusik, Chorwerke mit Orchester, Orchesterwerke, Lieder.

Johan Selmer, geb. 20. Jan. 1844 zu Christiania, gest. 22. Juli 1910 zu Venedig. Orchesterwerke, Chorwerke mit Orchester, Lieder, Chöre.

Orla Rosenhoff, geb. 1. Okt. 1845 zu Kopenhagen, gest. 4. Juni 1905 das. Kammermusik, dänische Lieder, Klavierwerke.

Adolf Lindgren, geb. 14. März 1846 zu Trosa (Schweden), gest. 8. Febr. 1905 zu Stockholm, Musikschriftsteller.

Martin Wegelius, geb. 10. Nov. 1846 zu Helsingfors, gest. 22. März 1906 das. als Direktor des Konservatoriums. Gesänge mit Orchester, Klaviersachen, Ouvertüren.

Andreas Hallén, geb. 22. Dez. 1846 zu Gotenburg. Opern, Chorwerke mit Orchester, sinfonische Dichtungen.

Agathe Backer-Groendahl, geb. 1. Dez. 1847 zu Holmestrand, gest. 6. Juni 1907 zu Ormoen (Christiania), Pianistin und Klavierkomponistin. Lieder.

Ludvig Schytte, geb. 28. April 1848 zu Aarhus (Jütland), gest. 10. Nov. 1909 zu Berlin. Klavierwerke, Lieder, Operetten.

Otto Valdemar Malling, geb. 1. Juni 1848 zu Kopenhagen, gest. 5. Okt. 1915 das. Orchesterwerke, Kammermusik, Chorwerke mit Orchester, Orgel- und Klaviermusik, Lieder.

Angul Hammerich (Bruder Asger Hameriks), geb. 25. Nov. 1848 zu Kopenhagen, Historiker (Musik in Dänemark).

Jacob Adolf Hägg, geb. 29. Juni 1850 zu Östergarn auf Gotland. Feinsinnige Klavierkompositionen.

Ole Olsen, geb. 5. Juli 1850 zu Hammerfest (Norwegen). Orchesterwerke, Gesänge mit Orchester.

Leopold Rosenfeld, geb. 21. Juli 1850 zu Kopenhagen, gest. 19. Juli 1909 das. Chorwerke mit Orchester, Lieder, Duette, Chöre, Klaviersachen.

Peter Erasmus Lange-Müller, geb. 1. Dez. 1850 auf Frederiksberg. Opern (»Tove« 1878), Orchesterwerke, Bühnenmusiken, Chorwerke, Lieder.

Iver Holter, geb. 13. Dez. 1850 zu Gausdal (Norwegen). Orchester- und Kammermusikwerke, Klaviermusik, Lieder und Chorlieder.

Victor Bendix, geb. 17. Mai 1851 zu Kopenhagen. Orchesterwerke, Kammermusik.

Emil Sjögren, geb. 16. Juni 1853 zu Stockholm, gest. 4. März 1918 das. Lieder, Klavierstücke, Violinsonaten, Gesänge mit Orchester.

Fredrik Rung, geb. 14. Juni 1854 zu Kopenhagen, gest. 22. Jan. 1914 das. Bühnenwerke, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Klavierstücke.

Christian Sinding, geb. 11. Jan. 1856 zu Kongsberg (Norwegen). Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder.

Hortense Panum, geb. 14. März 1856 zu Kiel. Historische Arbeiten (dänisch).

Robert Kajanus, geb. 2. Dez. 1856 zu Helsingfors. Finnische Rhapsodien, sinfonische Dichtungen, Klavier- und Gesangssachen.

Karl Flodin, geb. 10. Juli 1858 zu Wasa (Schweden). Bühnenwerke, Chorlieder, Schriften über die Musik in Finnland. Lebt seit 1908 in Buenos Aires.

Gerhard Schjelderup, geb. 17. Nov. 1859 zu Christiansand (Norwegen). Opern, Bühnenmusiken, Orchesterwerke, Kammermusik, Biographie Griegs (mit W. Niemann 1908.)

August Enna, geb. 13. Mai 1860 zu Nakskow (Laaland). Dänische Opern (»Die Hexe« 1892, Text von Fitger), Chorwerke mit Orchester, Lieder.

Karl Nielsen, geb. 9. Juni 1865 auf Fünen. Orchesterwerke, Kammermusik, Klaviersachen, Lieder.

Johan Sibelius, geb. 8. Dez. 1865 zu Tawastehus (Finnland). Orchesterwerke, Bühnenmusiken, Gesänge mit Orchester, Klaviermusik, Lieder.

Tor Aulin, geb. 10. Sept. 1866 zu Stockholm, gest. 1. März 1914 das. Violinist und Violinkomponist.

Wilhelm Peterson-Berger, geb. 1867 zu Ingermanland. Opern.

Preben Nodermann, geb. 11. Jan. 1867 zu Hjörring (Dänemark). Lieder, Chöre (geistl. und weltl.), Instrumentalwerke.

Ilmari Krohn, geb. 8. Nov. 1867 zu Helsingfors, Universitätsprofessor daselbst. Schriften über die Musik in Finnland, Sammlung finnischer Volkslieder, Vokal- und Instrumentalkompositionen.

Gustaf Hägg, geb. 28. Nov. 1867, Organist. Orgel- und Klavierwerke, Kammermusik, Orchesterwerke.

Oskar Merikanto, geb. 5. Aug. 1868 zu Helsingfors. Finnische Oper »Das Mädchen von Pohja«, Lieder.

Armas Järnefelt, geb. 14. Aug. 1869 zu Wiborg (Finnland), 1906 Direktor des Konservatoriums zu Helsingfors. Orchesterwerke, Chorwerke, Lieder, Klavierstücke.

Wilhelm Stenhammar, geb. 7. Febr. 1871 zu Stockholm, Opern, Chorwerke mit Orchester, Klaviersachen, Lieder.

Hugo Alfvén, geb. 1. Mai 1872 zu Stockholm. Orchesterwerke, Klavierstücke, Gesänge.

Axel Schiöler, geb. 11. Dez. 1872 zu Guldager. Dirigent und Komponist (Sinfonien).

Erkki Melartin, geb. 7. Febr. 1875 zu Kexholm. Finnische Lieder, Sinfonien, Kammermusik.

Heikki Klemetti, geb. 14. Febr. 1876 zu Helsingfors; Folklorist und Komponist.

Hugo Bedinger, geb. 30. März 1876 zu Stockholm, gest. 9. Nov. 1914 zu Vesterås. Kammermusik, Chorwerke.

Hakon Boerresen, geb. 2. Juni 1876 zu Kopenhagen. Orchester- und Kammermusik, Opern.

Joachim B. Neergard, geb. 27. April 1877 zu Kopenhagen, gest. 31. Okt. 1920 zu Sorö. Klavierwerke, Ouvertüre.

Ernst Mielck, geb. 24. Okt. 1877 zu Wiborg (Finnland), gest. 22. Okt. 1899 zu Locarno. Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Klavierstücke.

Selim Palmgren, geb. 16. Febr. 1878 zu Björneborg. Klavierwerke, Opern.

Otto Andersson, geb. 27. April 1879 in Wardö, Komponist (finnische Lieder) und Schriftsteller.

Tobias Norlind, geb. 6. Mai 1879 zu Hvellinge (Schweden), Historiker (Musik in Schweden).

Adolf Wiklund, geb. 5. Juni 1879 zu Långserud. Kammermusik, Klavier- und Orchesterwerke.

Einar Nilson, geb. 21. Febr. 1881 zu Kristianstad. Bühnenmusik.

Harald Fryklöf, geb. 14. Sept. 1882 zu Upsala. Orchester- und Chorwerke.

Paul A. v. Klenau, geb. 11. Febr. 1883 zu Kopenhagen. Orchester- und Bühnenwerke. Lebt in Deutschland.

Armas Emanuel Launis, geb. 22. April 1884 zu Hämeenlinna (Finnland), Sammler und Bearbeiter finnischer Melodien. Oper »Sieben Gebrüder« (1913), Lieder, Klavierstücke.

Frithjof Backer-Gröndahl, geb. 5. Okt. 1885 zu Christiania. Pianist und Klavierkomponist.

Kurt M. Atterberg, geb. 12. Dez. 1887 zu Göteborg. Orchesterwerke, Ballett, Requiem.

Nachwort.

Es ist nicht die Aufgabe einer geschichtlichen Darstellung, sich mit Ausblicken in die Zukunft zu befassen. Schon die lebendige Gegenwart ist ja noch nicht Geschichte. Damit möge man entschuldigen, wenn der Verfasser darauf verzichtet, ein eigentliches Fazit aus der Übersicht über die heute lebenden und jüngst verstorbenen Tonkünstler zu ziehen. Ob Deutschlands Vorherrschaft auf musikalischem Gebiete zurzeit noch unbestritten ist? Ob sie Aussicht auf weiteren Bestand hat? Solche Fragen wollen wir nicht zu beantworten versuchen. Nur das eine steht wohl zunächst fest, daß die imposanten schöpferischen Leistungen des deutschen Musikingeniums des 18.—19. Jahrhunderts noch heute den anderen Nationen als nachbildenswerte Vorbilder erscheinen, daß sie noch nicht durch neue verdrängt und überboten worden sind, auch in Deutschland nicht. Mehr und mehr ringt sich die Überzeugung durch, daß die letzten eigentlichen Höhenpunkte Bach, Beethoven und Wagner sind. Wo und wann ein ihnen voll Ebenbürtiger sich emporrecken wird, vermag niemand zu ahnen. Aber wenn nicht alle Zeichen trügen, so stehen wir wohl vor einer Zeit, deren höchste Aufgabe die volle und eingehende Würdigung der im Laufe der letzten Jahrhunderte angehäuften Schätze von unvergänglichem Werte ist, ähnlich wie nach der Zeit der höchsten Blüte der antiken Kunst das alexandrinische Zeitalter mehr als ein halbes Jahrtausend sich der Sammlung, Sichtung und Kommentierung der Werke jener Blütezeit widmete und darin ein schönes Genügen fand. Daß ein solcher Gedanke den schaffenslustigen Künstlern der Gegenwart nicht eingehen will, ist begreiflich. Aber das krankhafte Hasten der jüngsten Zeit nach Neuem, Sensationellem durch Negierung der durch historische Entwickelung, logische und ästhetische Begründung und vor allem auch durch das Gemeingefühl als normal und normativ Erwiesenem und die exorbitante Steigerung der aufgewandten Mittel und der Anforderungen an die Technik der Ausführenden hat doch zu recht geringen positiven Ergebnissen geführt und droht in eine gänzliche Verwirrung aller musikalischen Begriffe auszuarten. Tatsächlich erscheinen heute Werke in nicht

geringer Anzahl in Druck, die überhaupt nicht zu lesen, d. h. nicht in der Phantasie lebendig zu machen sind, weil ihnen jede innere Triebkraft, logische Notwendigkeit und organische Entwickelung fehlt. Mit Recht hat ein bedeutender Komponist und ernster Denker vor einigen Jahren (1907) von einer »Konfusion in der Musik« gesprochen. Wenn auch die Zahl der Komponisten, welche an derselben aktiv beteiligt sind, eine kleine ist, so hat doch eine sensationslüsterne Kritik derselben in bedenklicher Weise Vorschub geleistet und das Gemeingefühl stark irritiert. Ein klein wenig Mitschuld trifft vielleicht auch die Tonpsychologen, die an den Grundlagen unseres Musiksystems rütteln und das in Jahrtausenden langsam Gewordene in seiner natürlichen Notwendigkeit anzweifeln und es zu etwas mehr oder weniger Konventionellem und Willkürlichem stempeln, das auch anders sein könnte. Die erstaunliche Entwickelung der Naturwissenschaften, die stupenden Fortschritte der Maschinentechnik, drahtlose Telegraphie und Aviatik tragen gewiß ihr Teil dazu bei, daß auch die Kunst nach Siebenmeilenstiefeln verlangt und mit Riesenschritten über die Vergangenheit hinauseilen will. Aber was dabei herauskommt, hat so wenig Ähnlichkeit mit allem, was bisher als groß, erhaben und erhebend galt, daß der klägliche Zusammenbruch der »Moderne« in Bälde zu erhoffen ist. Ganz gewiß wird das Studium der Musikgeschichte, die Hinlenkung des Interesses auf die Meisterwerke der Vergangenheit den notwendigen Gesundungsprozeß beschleunigen. Die Geschichte lehrt, daß noch immer die Umkehr, die Rückkehr zur Natur, das Wiederanknüpfen an abgerissene Fäden der Entwickelung nicht zum Niedergange der Kunst, sondern zu einem neuen Aufstiege geführt hat, da das Alte unter neuen Bedingungen sich stets zu einem wiederum Neuen entwickelt.

Alphabetisches Namenregister.

Alphabetisches Sachregister.



